Laokoon

oder

über die Gränzen

der

Mahlerey und Poesie.

Ὑλῃ και τροποις μιμησεως διαφερουσι.
Πλουτ. π. Αϑ. κατα Π. ἡ κατα Σ. ἐνδ.

Von

Gotthold Ephraim Lessing.

Zweyter Theil.

Wien, 1826.
Gedruckt und verlegt bey Chr. Fr. Schade.

XIX.

Die Einwürfe, welche der ältere Skaliger, Perrault, Terrasson und andere gegen den Schild Homers machen, sind bekannt. Eben so bekannt ist das, was Dacier, Boivin und Pope darauf antworten. Mich dünkt aber, daß diese letztern sich manchmahl zu weit einlassen, und in Zuversicht auf ihre gute Sache, Dinge behaupten, die eben so unrichtig sind, als wenig sie zur Rechtfertigung des Dichters beytragen.

Um dem Haupteinwurfe zu begegnen, daß Homer den Schild mit einer Menge Figuren anfülle, die auf dem Umfange desselben unmöglich Raum haben könnten, unternahm Boivin, es mit Bemerkung der erforderlichen Maße, zeichnen zu lassen. Sein Einfall mit den verschiedenen concentrischen Zirkeln ist sehr sinnreich, obschon die Worte des Dichters nicht den geringsten Anlaß dazu geben, auch sich sonst keine Spur findet, daß die Alten auf diese Art abgetheilte Schilder gehabt haben. Da es Homer selbst σακος παντοσε δεδαιδαλμενον, einen auf allen Seiten künstlich ausgearbeiteten Schild nennet, so würde ich lieber, um mehr Raum auszusparen, die concave Fläche mit zu Hülfe genommen haben; denn es ist bekannt, daß die alten Künstler diese nicht leer ließen, wie das Schild der Minerva von Phidias beweiset [1]). Doch nicht ge-

nug, daß sich Boivin dieses Vorurtheils nicht bedienen wollte; er vermehrte auch ohne Noth die Vorstellungen selbst, denen er auf dem sonach um die Hälfte verringerten Raume Platz verschaffen mußte, indem er das, was bey dem Dichter offenbar nur ein einziges Bild ist, in zwey bis drey besondere Bilder zertheilte. Ich weiß wohl, was ihn dazu bewog; aber es hätte ihn nicht bewegen sollen: sondern, anstatt daß er sich bemühte, den Forderungen seiner Gegner ein Genüge zu leisten, hätte er ihnen zeigen sollen, daß ihre Forderungen unrechtmäßig wären.

Ich werde mich an einem Beyspiele faßlicher erklären können. Wenn Homer von der einen Stadt sagt [2]):

Λαοι δ'εἰν ἀγορη ἐσαν ἀθροοι· ἐνθα δε νεικος
Ὠρωρει· δυω δ'ανδρες ἐνεικεον εἱνεκα ποινης
Ανδρος ἀποφθιμενου· ὁ μεν εὐχετο, παντ' ἀποδουναι,
Δημῳ πιφαυσκων· ὁ δ' αναινετο, μηδεν ἑλεσθαι·
Αμφω δ'ἱεσθην ἐπι ἱςορι πειραρ ἑλεσθαι.
Λαοι δ'αμφοτεροισιν ἐπηπυον, ἀμφις ἀρωγοι·
Κηρυκες δ'ἀρα λαον ἐρητυον· οἱ δε γεροντες
Ειατ' ἐπι ξεςοισι λιθοις, ἱερῳ ἐνι κυκλῳ·
Σκηπτρα δε κηρυκων ἐν χερσ' ἐχον ἠεροφωνων·
Τοισιν ἐπειτ' ἠϊσσον, ἀμοιβηδις δ'ἐδικαζον·
Κειτο δ'ἀρ' ἐν μεσσοισι δυο χρυσοιο ταλαντα —

so glaube ich, hat er nicht mehr als ein einziges Gemählde angeben wollen: das Gemählde eines öffentlichen Rechtshandels über die streitige Erlegung einer ansehnlichen Geldbuße für einen verübten Todtschlag. Der Künstler, der diesen Vorwurf ausführen soll, kann sich auf einmahl nicht

mehr als einen einzigen Augenblick desselben zu Nutze machen; entweder den Augenblick der Anklage, oder der Abhörung der Zeugen, oder des Urthelspruchs, oder welchen er sonst, vor oder nach, oder zwischen diesen Augenblicken, für den bequemsten hält. Diesen einzigen Augenblick macht er so prägnant wie möglich, und führt ihn mit allen den Täuschungen aus, welche die Kunst in Darstellung sichtbarer Gegenstände vor der Poesie voraus hat. Von dieser Seite aber unendlich zurückgelassen, was kann der Dichter, der eben diesen Vorwurf mit Worten mahlen soll, und nicht gänzlich verunglücken will, anders thun, als daß er sich gleichfalls seiner eigenthümlichen Vortheile bedient? Und welches sind diese? Die Freyheit, sich sowohl über das Vergangene als über das Folgende des einzigen Augenblicks in dem Kunstwerke auszubreiten, und das Vermögen, sonach uns nicht allein das zu zeigen, was uns der Künstler zeigt, sondern auch das, was uns dieser nur kann errathen lassen. Durch diese Freyheit, durch dieses Vermögen allein, kommt der Dichter dem Künstler wieder bey, und ihre Werke werden einander alsdann am ähnlichsten, wenn die Wirkung derselben gleich lebhaft ist, nicht aber, wenn das eine der Seele durch das Ohr nicht mehr oder weniger beybringt, als das andere dem Auge darstellen kann. Nach diesem Grundsatze hätte Boivin die Stelle des Homer beurtheilen sollen, und er würde nicht so viel besondere Gemählde daraus gemacht haben, als verschiedene Zeitpuncte er darin zu bemerken glaubte. Es ist wahr, es konnte nicht wohl alles, was Homer sagt, in einem einzigen Gemählde verbunden seyn;

die Beschuldigung und Abläugnung, die Darstellung der Zeugen und der Zuruf des getheilten Volkes, das Bestreben der Herolde den Tumult zu stillen, und die Aeußerungen der Schiedsrichter, sind Dinge, die auf einander folgen, und nicht neben einander bestehen können. Doch was, um mich mit der Schule auszudrücken, nicht actu in dem Gemählde enthalten war, das lag virtute darin, und die einzige wahre Art, ein materielles Gemählde mit Worten nachzuschildern, ist die, daß man das letztere mit dem wirklich Sichtbaren verbindet, und sich nicht in den Schranken der Kunst hält, innerhalb welchen der Dichter zwar die Data zu einem Gemählde herzählen, aber nimmermehr ein Gemählde selbst hervorbringen kann.

Gleicherweise zertheilt Boivin das Gemählde der belagerten Stadt *) in drey verschiedene Gemählde. Er hätte es eben sowohl in zwölfe theilen können, als in drey. Denn da er den Geist des Dichters einmahl nicht faßte und von ihm verlangte, daß er den Einheiten des materiellen Gemähldes sich unterwerfen müsse: so hätte er weit mehr Uebertretungen dieser Einheiten finden können, daß es fast nöthig gewesen, jedem besondern Zuge des Dichters ein besonderes Feld auf dem Schilde zu bestimmen. Meines Erachtens aber hat Homer überhaupt nicht mehr als zehn verschiedene Gemählde auf dem ganzen Schilde; deren jedes er mit einem ἐν μεν ἐτευξε, oder ἐν δε ποιησε, oder ἐν δ'ἐσιϑει, oder ἐν δε ποικιλλε Αμφιγυνες anfängt [3]). Wo diese Eingangsworte nicht stehen, hat man kein Recht,

*) v. 509. 580.

ein besonderes Gemählde anzunehmen; im Gegentheile muß alles, was sie verbinden, als ein einziges betrachtet werden, dem nur bloß die willkürliche Concentration in einem einzigen Zeitpuncte mangelt, als welche der Dichter anzugeben, keineswegs gehalten war. Vielmehr, hätte er ihn angegeben, hätte er sich genau daran gehalten, hätte er nicht den geringsten Zug einfließen lassen, der in der wirklichen Ausführung nicht damit zu verbinden wäre; mit einem Worte, hätte er so verfahren, wie seine Tadler es verlangen: es ist wahr, so würden diese Herren an ihm nichts auszusetzen, aber in der That auch kein Mensch von Geschmack etwas zu bewundern gefunden haben.

Pope ließ sich die Eintheilung und Zeichnung des Boivin nicht allein gefallen, sondern glaubte noch etwas ganz besonderes zu thun, wenn er nunmehr auch zeigte, daß ein jedes dieser so zerstückten Gemählde nach den strengsten Regeln der heutiges Tages üblichen Mahlerey angegeben sey. Contrast, Perspectiv, die drey Einheiten; alles fand er darin auf das beste beobachtet. Und ob er schon gar wohl wußte, daß zu Folge guter glaubwürdiger Zeugnisse, die Mahlerey zu den Zeiten des Trojanischen Krieges noch in der Wiege gewesen, so mußte doch entweder Homer, vermöge seines göttlichen Genies, sich nicht sowohl an das, was die Mahlerey damahls oder zu seiner Zeit leisten konnte, gehalten, als vielmehr das errathen haben, was sie überhaupt zu leisten im Stande sey; oder auch jene Zeugnisse selbst mußten so glaubwürdig nicht seyn, daß ihnen die augenscheinliche Aussage des künstlichen Schildes nicht vorgezogen zu werden verdiene. Jenes mag

annehmen, wer da will; dieses wenigstens wird sich niemand überreden lassen, der aus der Geschichte der Kunst etwas mehr, als die bloßen Data der Historienschreiber weiß. Denn daß die Mahlerey zu Homers Zeiten noch in ihrer Kindheit gewesen, glaubt er nicht bloß deswegen, weil es ein Plinius oder so einer sagt, sondern vornehmlich weil er aus den Kunstwerken, deren die Alten gedenken, urtheilt, daß sie viele Jahrhunderte nachher noch nicht viel weiter gekommen, und z. E. die Gemählde eines Polygnotus noch lange die Probe nicht aushalten, welche Pope die Gemählde des Homerischen Schildes bestehen zu können glaubt. Die zwey großen Stücke dieses Meisters zu Delphi, von welchen uns Pausanias eine so umständliche Beschreibung hinterlassen [4]), waren offenbar ohne alle Perspectiv. Dieser Theil der Kunst ist den Alten gänzlich abzusprechen, und was Pope beybringt, um zu beweisen, daß Homer schon einen Begriff davon gehabt habe, beweiset weiter nichts, als daß ihm selbst nur ein sehr unvollständiger Begriff davon beygewohnt hat [5]). »Homer,« sagt er, »kann kein Fremdling in der Perspectiv gewesen seyn, weil er die Entfernung eines Gegenstandes von dem andern ausdrücklich angibt. Er bemerkt, z. E. daß die Kundschafter ein wenig weiter als die andern Figuren gelegen, und daß die Eiche, unter welcher den Schnittern das Mahl zubereitet worden, bey Seite gestanden. Was er von dem mit Heerden und Hütten und Ställen übersäeten Thale sagt, ist augenscheinlich die Beschreibung einer großen perspectivischen Gegend. Ein allgemeiner Beweisgrund dafür kann auch schon aus der Menge der Figuren auf dem Schilde gezo-

gen werden, die nicht alle in ihrer vollen Größe ausgedrückt werden konnten; woraus es denn gewissermaßen unstreitig, daß die Kunst, sie nach der Perspectiv zu verkleinern, damahliger Zeit schon bekannt gewesen.« Die bloße Beobachtung der optischen Erfahrung, daß ein Ding in der Ferne kleiner erscheint, als in der Nähe, macht ein Gemählde noch lange nicht perspectivisch. Die Perspectiv erfordert einen einzigen Augenpunct, einen bestimmten natürlichen Gesichtskreis, und dieses war es, was den alten Gemählden fehlte. Die Grundfläche in den Gemählden des Polygnotus war nicht horizontal, sondern nach hinten zu so gewaltig in die Höhe gezogen, daß die Figuren, welche hinter einander zu stehen scheinen sollten, über einander zu stehen schienen. Und wenn diese Stellung der verschiedenen Figuren und ihrer Gruppen allgemein gewesen, wie aus den alten Basreliefs, wo die hintersten allezeit höher stehen als die vordersten, und über sie wegsehen, sich schließen läßt: so ist es natürlich, daß man sie auch in der Beschreibung Homers annimmt, und diejenigen von seinen Bildern, die sich nach selbiger in Ein Gemählde verbinden lassen, nicht unnöthiger Weise trennt. Die doppelte Scene der friedfertigen Stadt, durch deren Straßen der fröhliche Aufzug einer Hochzeitfeyer ging, indem auf dem Markte ein wichtiger Proceß entschieden ward, erfordert diesem zu Folge kein doppeltes Gemählde, und Homer hat es gar wohl als ein einziges denken können, indem er sich die ganze Stadt aus einem so hohen Augenpuncte vorstellte, daß er die freye Aussicht zugleich in die Straßen und auf den Markt dadurch erhielt.

Ich bin der Meinung, daß man auf das eigentliche Perspectivische in den Gemählden nur gelegentlich durch die Scenenmahlerey gekommen ist; und auch als diese schon in ihrer Vollkommenheit war, muß es noch nicht so leicht gewesen seyn, die Regeln derselben auf eine einzige Fläche anzuwenden, indem sich noch in den spätern Gemählden unter den Alterthümern des Herculanums so häufige und mannigfaltige Fehler gegen die Perspective finden, als man jetzo kaum einem Lehrlinge vergeben würde 6).

Doch ich entlasse mich der Mühe, meine zerstreuten Anmerkungen über einen Punct zu sammeln, über welchen ich in des Herrn Winkelmanns versprochener Geschichte der Kunst die völligste Befriedigung zu erhalten hoffen darf *).

XX.

Ich lenke mich vielmehr wieder in meinen Weg, wenn ein Spaziergänger anders einen Weg hat. Was ich von körperlichen Gegenständen überhaupt gesagt habe, das gilt von körperlichen schönen Gegenständen um so viel mehr.

Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Theile, die sich auf einmahl übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Theile neben einander liegen müssen; und da Dinge, deren Theile neben einander liegen, der eigentliche Gegenstand der Mahlerey sind; so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

*) Geschrieben im Jahre 1763.

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nach einander zeigen könnte, enthält sie daher der Schilderung körperlicher Schönheit, als Schönheit, gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente nach einander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie, neben einander geordnet, haben; daß der concentrirende Blick, den wir nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurück senden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewährt; daß es über die menschliche Einbildung geht, sich vorzustellen, was dieser Mund, und diese Nase, und diese Augen zusammen für einen Effect haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Composition solcher Theile erinnern kann.

Und auch hier ist Homer das Muster aller Muster. Er sagt: Nireus war schön; Achilles war noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit. Aber nirgends läßt er sich in die umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein. Gleichwohl ist das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebauet. Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxurirt haben.

Schon ein Constantinus Manasses wollte seine kahle Chronik mit einem Gemählde der Helena auszieren. Ich muß ihm für seinen Versuch danken. Denn ich wüßte wirklich nicht, wo ich sonst ein Exempel auftreiben sollte, aus welchem augenscheinlicher erhelle, wie thöricht es sey, etwas zu wagen, das Homer so weislich unterlassen hat. Wenn ich bey ihm lese [7]);

Ην ἡ γυνη περικαλλης, εὐοφρυς, εὐχρουςατη,
Ευπαρειος, εὐπροσωπος, βοωπις, χιονοχρους,
Ελικοβλεφαρος, ἁβρα, χαριτων γεμον αλσος,
Λευκοβραχιων, τρυφερα, καλλος ἀντικρυς ἐμπνουν,

Το προσωπον καταλευκον, ἡ παρεια ῥοδοχρους,
Το προσωπον ἐπιχαρι, το βλεφαρον ὡραιον,
Καλλος ἀνεπιτηδευτον, ἀβαπτιςον, αὐτοχρουν,
Εβαπτε την λευκοτητα ροδοχροια πυρινη,
Ως εἰ τις τον ἐλεφαντα βαψει λαμπρᾳ πορφυρᾳ.
Δειρη μακρα, καταλευκος, ὁθεν ἐμυθουργηθη
Κυκνογενη την εὐοπτον Ελενην χρηματιζειν.

so dünkt mich, ich sehe Steine auf einen Berg wälzen, aus welchen auf der Spitze desselben ein prächtiges Gebäude aufgeführt werden soll, die aber alle auf der andern Seite von selbst wieder herabrollen. Was für ein Bild hinterläßt er, dieser Schwall von Worten? Wie sahe Helena nun aus? Werden nicht, wenn tausend Menschen dieses lesen, sich alle tausend eine eigene Vorstellung von ihr machen?

Doch es ist wahr, politische Verse eines Mönchs sind keine Poesie. Man höre also den Ariost, wenn er seine bezaubernde Alcina schildert [8]):

Di persona era tanto ben formata,
Quanto mai finger san pittori industri:
Con bionda chioma, lunga e annodata,
Oro non è, che piu risplenda, e lustri,
Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri.
Di terso avorio era la fronte lieta,
Che lo spazio finia con giusta meta.

Sotto due negri, e sottilissimi archi
Son due negri occhi, anzi due chiari soli,
Pietosi a riguardare, a mover parchi,
Intorno a cui par ch' Amor scherzi, e voli,
E ch' indi tutta la faretra scarchi,
E che visibilmente i cori involi.

Quindi il naso per mezzo il viso scende,
Che non trova l' invidia, ove l'emende.

Sotto quel sta, quasi fra due vallette,
La bocca sparsa di natio cinabro,
Quivi due filze son di perle elette,
Che chiude ed apre un bello e dolce labbro;
Quindi escon le cortesi parolette,
Da render molle ogni cor rozzo e scabro;
Quivi si forma quel soave riso,
Ch' apre a sua posta in terra il paradiso.

Bianca neve è il bel collo, e 'l petto latte,
Il collo è tondo, il petto colmo e largo;
Due pome acerbe, e pur d' avorio fatte,
Vengono e van, come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.
Non potria l' altre parti veder Argo,
Ben si può giudicar, che corrisponde
A quel ch' appar di fuor, quel che s' asconde.

Mostran le braccia sue misura giusta,
E la candida man spesso si vide
Lunghetta al quanto, e di larghezza angusta,
Dove nè nodo appar, nè vena eccede.
Si vede al fin della persona augusta
Il breve, asciutto, e ritondetto piede.
Gli angelici sembianti nati in cielo,
Non si ponno celar sotto alcun velo.

Milton sagt bey Gelegenheit des Pandämonimus: einige lobten das Werk, andere den Meister des Werks. Das Lob des einen ist also nicht allezeit auch das Lob des andern. Ein Kunstwerk kann allen Beyfall verdienen, ohne daß sich zum Ruhme

des Künstlers viel besonderes sagen läßt. Wiederum kann ein Künstler mit Recht unsere Bewunderung verlangen, auch wenn sein Werk uns nicht völlig Gnüge thut. Dieses vergesse man nie, und es werden sich öfters ganz widersprechende Urtheile vergleichen lassen. Eben wie hier. Dolce, in seinem Gespräch von der Mahlerey, läßt den Aretino von den angeführten Stanzen des Ariost ein außerordentliches Aufheben machen [9]; ich hingegen, wähle sie als ein Exempel eines Gemähldes ohne Gemählde. Wir haben beyde Recht. Dolce bewundert darin die Kenntnisse, welche der Dichter von der körperlichen Schönheit zu haben zeigt; ich aber sehe bloß auf die Wirkung, welche diese Kenntnisse, in Worte ausgedrückt, auf meine Einbildungskraft haben können. Dolce schließt aus jenen Kenntnissen, daß gute Dichter nicht minder gute Mahler sind; und ich aus dieser Wirkung, daß sich das, was die Mahler durch Linien und Farben am besten ausdrücken können, durch Worte gerade am schlechtesten ausdrücken läßt. Dolce empfiehlt die Schilderung des Ariost allen Mahlern als das vollkommenste Vorbild einer schönen Frau; und ich empfehle es allen Dichtern als die lehrreichste Warnung, was einem Ariost mißlingen müssen, nicht noch unglücklicher zu versuchen. Es mag seyn, daß wenn Ariost sagt:

Di persona era tanto ben formata,
Quanto mai finger san Pittori industri:

er die Lehre von den Proportionen, so wie sie nur immer der fleißigste Künstler in der Natur und aus den Antiken studirt, vollkommen verstanden zu haben,

dadurch beweiset [10]). Er mag sich immerhin in den bloßen Worten:

Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri,

als den vollkommensten Coloristen, als einen Titian, zeigen [11]). Man mag daraus, daß er das Haar der Alcina nur mit dem Golde vergleicht, nicht aber güldenes Haar nennt, noch so deutlich schließen, daß er den Gebrauch des wirklichen Goldes in der Farbengebung gemißbilliget [12]). Man mag sogar in seiner herabsteigenden Nase,

Quindi il naso per mezzo il viso scende,

das Profil jener alten Griechischen, und von Griechischen Künstlern auch Römern geliehenen Nasen finden [13]). Was nutzt alle diese Gelehrsamkeit und Einsicht uns Lesern, die wir eine schöne Frau zu sehen glauben wollen, die wir etwas von der sanften Wallung des Geblüts dabey empfinden wollen, die den wirklichen Anblick der Schönheit begleitet? Wenn der Dichter weiß, aus welchen Verhältnissen eine schöne Gestalt entspringt, wissen wir es darum auch? Und wenn wir es auch wüßten, läßt er uns hier diese Verhältnisse sehen? Oder erleichtert er uns auch nur im geringsten die Mühe uns ihrer auf eine lebhafte anschauende Art zu erinnern? Eine Stirn, in die gehörigen Schranken geschlossen, la fronte,

Che lo spazio finia con giusta meta;

eine Nase, an welcher selbst der Neid nichts zu bessern findet,

Che non trova l'invidia, ove l'emende;

eine Hand, etwas länglich und schmal in ihrer Breite

Lunghetta alquanto, e di larghezza angusta:

was für ein Bild geben diese allgemeinen Formeln? In dem Munde eines Zeichenmeisters, der seine Schüler auf die Schönheiten des akademischen Modells aufmerksam machen will, möchten sie noch etwas sagen; denn ein Blick auf dieses Modell, und sie sehen die gehörigen Schranken der fröhlichen Stirn, sie sehen den schönsten Schnitt der Nase, die schmale Breite der niedlichen Hand. Aber bey dem Dichter sehe ich nichts, und empfinde mit Verdruß die Vergeblichkeit meiner besten Anstrengung, etwas sehen zu wollen.

In diesem Punct, in welchem Virgil dem Homer durch Nichtsthun nachahmen können, ist auch Virgil ziemlich glücklich gewesen. Auch seine Dido ist ihm weiter nichts als pulcherrima Dido. Wenn er ja umständlicher etwas an ihr beschreibt, so ist es ihr reicher Putz, ihr prächtiger Aufzug:

Tandem progreditur — — — —
Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo:
Cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,
Aurea purpuream subnectit fibula vestem [14]).

Wollte man darum auf ihn anwenden, was jener alte Künstler zu einem Lehrlinge sagte, der eine sehr geschmückte Helena gemahlt hatte: da du sie nicht schön mahlen können, hast du sie reich gemahlt; so würde Virgil antworten: »es liegt nicht an mir, daß ich

sie nicht schön mahlen können; der Tadel trifft die Schranken meiner Kunst; mein Lob sey, mich innerhalb dieser Schranken gehalten zu haben.«

Ich darf hier die beyden Lieder Anakreons nicht vergessen, in welchen er uns die Schönheit seines Mädchens und seines Bathylls zergliedert [15]). Die Wendung, die er dabey nimmt, macht alles gut. Er glaubt einen Mahler vor sich zu haben, und läßt ihn unter seinen Augen arbeiten. So, sagt er, mache mir das Haar, so die Stirn, so die Augen, so den Mund, so Hals und Busen, so Hüften und Hände. Was der Künstler nur theilweise zusammen setzen kann, konnte ihm der Dichter auch nur theilweise vorschreiben. Seine Absicht ist nicht, daß wir in dieser mündlichen Direction des Mahlers, die ganze Schönheit der geliebten Gegenstände erkennen und fühlen sollen; er selbst empfindet die Unfähigkeit des wörtlichen Ausdrucks und nimmt eben daher den Ausdruck der Kunst zu Hülfe, deren Täuschung er so sehr erhebt, daß das ganze Lied mehr ein Lobgedicht auf die Kunst als auf sein Mädchen zu seyn scheint. Er sieht nicht das Bild, er sieht sie selbst, und glaubt, daß es nun eben den Mund zum Reden eröffnen werde:

Απεχει, βλεπω γαρ αὐτην.
Ταχα, κηρε, και λαλησεις.

Auch in der Angabe des Bathyll ist die Anpreisung des schönen Knaben mit der Anpreisung der Kunst und des Künstlers so in einander geflochten, daß es zweifelhaft wird, wem zu Ehren Anakreon das Lied eigentlich bestimmt habe. Er sammelt die

schönsten Theile aus verschiedenen Gemählden, an welchen eben die vorzügliche Schönheit dieser Theile das Charakteristische war; den Hals nimmt er von einem Adonis, Brust und Hände von einem Merkur, die Hüfte von einem Pollux, den Bauch von einem Bacchus; bis er den ganzen Bathyll in einem vollendeten Apollo des Künstlers erblickt.

Μετα δε προσωπον ἐςω,
Τον Αδωνιδος παρελθων,
Ελεφαντινος τραχηλος·
Μεταμαζιον δε ποιει
Διδυμας τε χειρας Ερμου,
Πολυδευκεος δε μηρους,
Διονυσιην δε νηδυν — —
Τον Απολλωνα δε τουτον
Καθελων, ποιει Βαθυλλον.

So weiß auch Lucian von der Schönheit der Panthea anders keinen Begriff zu machen, als durch Verweisung auf die schönsten weiblichen Bildsäulen alter Künstler [16]). Was heißt aber dieses sonst, als bekennen, daß die Sprache vor sich selbst hier ohne Kraft ist; daß die Poesie stammelt und die Beredsamkeit verstummt, wenn ihnen nicht die Kunst noch einigermaßen zur Dollmetscherinn dient?

XXI.

Aber verliert die Poesie nicht zu viel, wenn man ihr alle Bilder körperlicher Schönheit nehmen will? — Wer will ihr die nehmen? Wenn man ihr einen

einzigen Weg zu verleiden sucht, auf welchem sie zu solchen Bildern zu gelangen gedenkt, indem sie die Fußstapfen einer verschwisterten Kunst aufsucht, in denen sie ängstlich herumirrt, ohne jemahls mit ihr das gleiche Ziel zu erreichen: verschließt man ihr darum auch jeden andern Weg, wo die Kunst hinwiederum ihr nachsehen muß?

Eben der Homer, welcher sich aller stückweisen Schilderung körperlicher Schönheiten so geflissentlich enthält, von dem wir kaum einmahl im Vorbeygehen erfahren, daß Helena weiße Arme [17]) und schönes Haar [18]) gehabt; eben der Dichter weiß demohngeachtet uns von ihrer Schönheit einen Begriff zu machen, der alles weit übersteigt, was die Kunst in dieser Absicht zu leisten im Stande ist. Man erinnere sich der Stelle, wo Helena in die Versammlung der Aeltesten des Trojanischen Volks tritt. Die ehrwürdigen Greise sehen sie, und einer sprach zu dem andern [19]):

> Ου νεμεσις, Τρωας και ἐϋκνημιδας Αχαιους
> Τοιῃ δ᾽ἀμφι γυναικι πολυν χρονον ἀλγεα πασχειν·
> Αινως ἀθανατῃσι θεῃς εἰς ὠπα ἐοικεν.

Was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als das kalte Alter sie des Krieges wohl werth erkennen lassen, der so viel Blut und so viele Thränen kostet?

Was Homer nicht nach seinen Bestandtheilen beschreiben konnte, läßt er uns in seiner Wirkung erkennen. Mahlt uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursacht, und ihr habt die Schönheit selbst gemahlt. Wer kann sich den geliebten Gegenstand

der Sappho, bey dessen Erblickung sie Sinne und Gedanken zu verlieren bekennt, als häßlich denken? Wer glaubt nicht, die schönste, vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefühl sympathisirt, welches nur eine solche Gestalt erregen kann? Nicht, weil uns Ovid den schönen Körper seiner Lesbia Theil vor Theil zeigt:

Quos humeros, quales vidi tetigique lacertos!
Forma papillarum quam fuit apta premi!
Quam castigato planus sub pectore venter!
Quantum et quale latus, quam juvenile femur!

sondern, weil er es mit der wollüstigen Trunkenheit thut, nach der unsere Sehnsucht so leicht zu erwecken ist, glauben wir eben des Anblicks zu genießen, den er genoß.

Ein anderer Weg, auf welchem die Poesie die Kunst in Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einhohlt, ist dieser, daß sie Schönheit in Reiz verwandelt. Reiz ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Mahler weniger bequem als dem Dichter. Der Mahler kann die Bewegung nur errathen lassen, in der That aber sind diese Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bey ihm zur Grimasse. Aber in der Poesie bleibt er, was er ist; ein transitorisches Schönes, das wir wiederhohlt zu sehen wünschen. Es kommt und geht; und da wir uns überhaupt einer Bewegung leichter und lebhafter erinnern können, als bloßer Formen oder Farben: so muß der Reiz in dem nähmlichen Verhältnisse stärker auf uns wirken, als die Schönheit. Alles, was noch in dem Gemählde der Al-

cina gefällt und rührt, ist Reiz. Der Eindruck, den ihre Augen machen, kommt nicht daher, daß sie schwarz und feurig sind, sondern daher, daß sie,

Pietosi a riguardare, a mover parchi,

mit Holdseligkeit um sich blicken, und sich langsam drehen; daß Amor sie umflattert und seinen ganzen Köcher aus ihnen abschießt. Ihr Mund entzückt, nicht weil von eigenthümlichem Zinnober bedeckte Lippen zwey Reihen auserlesener Perlen verschließen; sondern weil hier das liebliche Lächeln gebildet wird, welches, für sich schon, ein Paradies auf Erden eröffnet; weil er es ist, aus dem die freundlichen Worte tönen, die jedes rauhe Herz erweichen. Ihr Busen bezaubert, weniger weil Milch und Elfenbein und Aepfel, uns seine Weiße und niedliche Figur vorbilden, als vielmehr weil wir ihn sanft auf und nieder wallen sehen, wie die Wellen am äußersten Rande des Ufers, wenn ein spielender Zephyr die See bestreitet:

Due pome acerbe, e pur d' avorio fatte,
Vengono e van, come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.

Ich bin versichert, daß lauter solche Züge des Reizes, in eine oder zwey Stanzen zusammen gedrängt, weit mehr thun würden, als die fünfe alle, in welche sie Ariost zerstreuet und mit kalten Zügen der schönen Form, viel zu gelehrt für unsere Empfindungen, durchflochten hat.

Selbst Anakreon wollte lieber in die anscheinende Unschicklichkeit verfallen, eine Unthulichkeit von dem Mahler zu verlangen, als das Bild seines Mädchens nicht mit Reiz beleben.

Τρυφερου δ'εσω γενειου,
Περι λυγδινῳ τραχηλῳ
Χαριτες πετοιντο πασαι.

Ihr sanftes Kinn, befiehlt er dem Künstler, ihren marmornen Nacken laß alle Grazien umflattern! Wie das? Nach dem genauesten Wortverstande? Der ist keiner mahlerischen Ausführung fähig. Der Mahler konnte dem Kinn die schönste Ründung, das schönste Grübchen, Amoris digitulo impressum, (denn das ἐσω scheinet mir ein Grübchen andeuten zu wollen) — er konnte dem Halse die schönste Carnation geben; aber weiter konnte er nichts. Die Wendungen dieses schönen Halses, das Spiel der Muskeln, durch das jenes Grübchen bald mehr bald weniger sichtbar wird, der eigentliche Reiz, war über seine Kräfte. Der Dichter sagte das Höchste, wodurch uns seine Kunst die Schönheit sinnlich zu machen vermag, damit auch der Mahler den höchsten Ausdruck in seiner Kunst suchen möge. Ein neues Beyspiel zu der obigen Anmerkung, daß der Dichter, auch wenn er von Kunstwerken redet, dennoch nicht verbunden ist, sich mit seiner Beschreibung in den Schranken der Kunst zu halten.

XXII.

Zeuxis mahlte eine Helena, und hatte das Herz, jene berühmte Zeilen des Homer, in welchen die entzückten Greise ihre Empfindungen bekennen, darunter zu setzen. Nie sind Mahlerey und Poesie in einen gleichern Wettstreit gezogen worden. Der Sieg

blieb unentschieden, und beyde verdienten gekrönt zu werden.

Denn so wie der weise Dichter uns die Schönheit, die er nach ihren Bestandtheilen nicht schildern zu können fühlte, bloß in ihrer Wirkung zeigte: so zeigte der nicht minder weise Mahler uns die Schönheit nach nichts als ihren Bestandtheilen, und hielt es seiner Kunst für unanständig, zu irgend einem andern Hülfsmittel seine Zuflucht zu nehmen. Sein Gemählde bestand aus der einzigen Figur der Helena, die nackend da stand. Denn es ist wahrscheinlich, daß es eben die Helena war, welche er für die zu Crotona mahlte [20]).

Man vergleiche hiermit, Wundershalber, das Gemählde, welches Caylus dem neuern Künstler aus jenen Zeilen des Homer vorzeichnet: »Helena, mit einem weißen Schleyer bedeckt, erscheint mitten unter verschiedenen alten Männern, in deren Zahl sich auch Priamus befindet, der an den Zeichen seiner königlichen Würde zu erkennen ist. Der Artist muß sich besonders angelegen seyn lassen, uns den Triumph der Schönheit in den gierigen Blicken und in allen den Aeußerungen einer staunenden Bewunderung auf den Gesichtern dieser kalten Greise, empfinden zu lassen. Die Scene ist über einem von den Thoren der Stadt. Die Vertiefung des Gemähldes kann sich in den freyen Himmel, oder gegen höhere Gebäude der Stadt verlieren; jenes würde kühner lassen, eins aber ist so schicklich wie das andere.«

Man denke sich dieses Gemählde von dem größten Meister unserer Zeit ausgeführt, und stelle es gegen das Werk des Zeuxis. Welches wird den

wahren Triumph der Schönheit zeigen? Dieses, wo ich ihn selbst fühle, oder jenes, wo ich ihn aus den Grimassen gerührter Graubärte schließen soll? Turpe senilis amor; ein gieriger Blick macht das ehrwürdigste Gesicht lächerlich, und ein Greis, der jugendliche Begierde verräth, ist sogar ein ekler Gegenstand. Den Homerischen Greisen ist dieser Vorwurf nicht zu machen; denn der Affect, den sie empfinden, ist ein augenblicklicher Funke, den ihre Weisheit sogleich erstickt; nur bestimmt, der Helena Ehre zu machen, aber nicht, sie selbst zu schänden. Sie bekennen ihr Gefühl, und fügen sogleich hinzu:

Αλλα και ὡς, τοιη περ ἐουσ', ἐν νηυσι νεεσϑω.
Μηδ' ἡμιν τεκεεσσι τ' ὀπισσω πημα λιποιτο.

Ohne diesen Entschluß wären es alte Gecken; wären sie das, was sie in dem Gemählde des Caylus erscheinen. Und worauf richten sie denn da ihre gierigen Blicke? Auf eine vermummte, verschleyerte Figur. Das ist Helena? Es ist mir unbegreiflich, wie ihr Caylus hier den Schleyer lassen können. Zwar Homer gibt ihr denselben ausdrücklich:

Αυτικα δ' ἀργεννησι καλυψαμενη ὀϑονησιν
Ὡρματ' ἐκ ϑαλαμοιο — —

aber, um über die Straßen damit zu gehen; und wenn auch schon bey ihm die Alten ihre Bewunderung zeigen, noch ehe sie den Schleyer wieder abgenommen oder zurückgeworfen zu haben scheint, so war es nicht das erstemahl, daß sie die Alten sahen; ihr Bekenntniß durfte also nicht aus dem jetzigen augenblicklichen Anschauen entstehen, sondern sie konnten schon oft empfunden haben, was

sie zu empfinden, bey dieser Gelegenheit nur zum erstenmahle bekannten. In dem Gemählde findet so etwas nicht Statt. Wenn ich hier entzückte Alte sehe, so will ich auch zugleich sehen, was sie in Entzückung setzt; und ich werde äußerst betroffen, wenn ich weiter nichts, als, wie gesagt, eine vermummte, verschleyerte Figur wahrnehme, die sie brünstig angaffen. Was hat dieses Ding von der Helena? Ihren weißen Schleyer, und etwas von ihrem proportionirten Umrisse, so weit Umriß unter Gewändern sichtbar werden kann. Doch vielleicht war es auch des Grafen Meinung nicht, daß ihr Gesicht verdeckt seyn sollte, und er nennt den Schleyer bloß als ein Stück ihres Anzuges. Ist dieses (seine Worte sind einer solchen Auslegung nicht wohl fähig: Helene couverte d'un voile blanc), so entsteht eine andere Verwunderung bey mir: er empfiehlt dem Artisten so sorgfältig den Ausdruck auf den Gesichtern der Alten; nur über die Schönheit in dem Gesicht der Helena verliert er kein Wort. Diese sittsame Schönheit, im Auge den feuchten Schimmer einer reuenden Thräne, furchtsam sich nähernd — Wie? Ist die höchste Schönheit unsern Künstlern so etwas Geläufiges, daß sie auch nicht daran erinnert zu werden brauchen? Oder ist Ausdruck mehr als Schönheit? Und sind wir auch in Gemählden schon gewohnt, so wie auf der Bühne, die häßlichste Schauspielerinn für eine entzückende Prinzessinn gelten zu lassen; wenn ihr Prinz nur recht warme Liebe gegen sie zu empfinden äußert?

In Wahrheit; das Gemählde des Caylus würde sich gegen das Gemählde des Zeuxis, wie Pantomime zur erhabensten Poesie verhalten.

Homer ward vor Alters ohnstreitig fleißiger gelesen, als jetzt. Dennoch findet man sogar vieler Gemählde nicht erwähnt, welche die alten Künstler aus ihm gezogen hätten [21]). Nur den Fingerzeug des Dichters auf besondere körperliche Schönheiten, scheinen sie fleißig genutzt zu haben; diese mahlten sie; und in diesen Gegenständen fühlten sie wohl, war es ihnen allein vergönnt, mit dem Dichter wetteifern zu wollen. Außer der Helena, hatte Zeuxis auch die Penelope gemahlt; und des Apelles Diana war die Homerische in Begleitung ihrer Nymphen. Bey dieser Gelegenheit will ich erinnern, daß die Stelle des Plinius, in welcher von der letztern die Rede ist, eine Verbesserung bedarf [22]). Handlungen aber aus dem Homer zu mahlen, bloß weil sie eine reiche Composition, vorzügliche Contraste, künstliche Beleuchtungen darbiethen, schien der Geschmack der alten Artisten nicht zu seyn; und konnte es nicht seyn, so lange sich noch die Kunst in den engern Gränzen ihrer höchsten Bestimmung hielt. Sie nährten sich dafür mit dem Geiste des Dichters; sie füllten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zügen; das Feuer seines Enthusiasmus entflammte den ihrigen; sie sahen und empfanden wie er: und so wurden ihre Werke Abdrücke der Homerischen, nicht in dem Verhältnisse eines Portraits zu seinem Original, sondern in dem Verhältnisse eines Sohnes zu seinem Vater; ähnlich, aber verschieden. Die Aehnlichkeit liegt öfters nur in einem einzigen Zuge; die übrigen alle haben unter sich nichts Gleiches, als daß sie mit dem ähnlichen Zuge, in dem einen sowohl als in dem andern harmoniren.

Da übrigens die Homerischen Meisterstücke der Poesie älter waren, als irgend ein Meisterstück der Kunst; da Homer die Natur eher mit einem mahlerischen Auge betrachtet hatte, als ein Phidias und Apelles: so ist es nicht zu verwundern, daß die Artisten verschiedene ihnen besonders nützliche Bemerkungen, ehe sie Zeit hatten, sie in der Natur selbst zu machen, schon bey dem Homer gemacht fanden, wo sie dieselben begierig ergriffen, um durch den Homer die Natur nachzuahmen. Phidias bekannte, daß die Zeilen [23]):

Η, και κυανεησιν ἐπ' ὀφρυσι νευσε Κρονιων·
Αμβροσιαι δ'ἀρα χαιται ἐπερρωσαντο ἀνακτος,
Κρατος ἀπ' ἀθανατοιο· μεγαν δ'ἐλελιξεν Ολυμπον·

ihm bey seinem olympischen Jupiter zum Vorbilde gedient, und daß ihm nur durch ihre Hülfe ein göttliches Antlitz, propemodum ex ipso coelo petitum, gelungen sey. Wem dieses nichts mehr gesagt heißt, als daß die Phantasie des Künstlers durch das erhabene Bild des Dichters befeuert, und eben so erhabener Vorstellungen fähig gemacht worden, der, dünkt mich, übersieht das Wesentlichste, und begnügt sich mit etwas ganz Allgemeinem, wo sich, zu einer weit gründlichern Befriedigung, etwas sehr Specielles angeben läßt. So viel ich urtheile, bekannte Phidias zugleich, daß er in dieser Stelle zuerst bemerkt habe, wie viel Ausdruck in den Augenbraunen liege, quanta pars animi [24]) sich in ihnen zeige. Vielleicht, daß sie ihn auch auf das Haar mehr Fleiß zu wenden bewegte, um das einigermaßen auszudrücken, was Homer ambrosisches Haar nennet. Denn es ist gewiß, daß die

alten Künstler vor dem Phidias das Sprechende und Bedeutende der Mienen wenig verstanden, und besonders das Haar sehr vernachlässigt hatten. Noch Myron war in beyden Stücken tadelhaft, wie Plinius anmerkt [25]), und nach eben demselben, war Pythagoras Leontinus der erste, der sich durch ein zierliches Haar hervorthat [26]). Was Phidias aus dem Homer lernte, lernten die andern Künstler aus den Werken des Phidias.

Ich will noch ein Beyspiel dieser Art anführen, welches mich allezeit sehr vergnügt hat. Man erinnere sich, was Hogarth über den Apollo zu Belvedere anmerkt *). »Dieser Apollo,« sagt er, »und der Antinous sind beyde in eben demselben Pallaste zu Rom zu sehen. Wenn aber Antinous den Zuschauer mit Verwunderung erfüllt, so setzt ihn Apollo in Erstaunen; und zwar, wie sich die Reisenden ausdrücken, durch einen Anblick, welcher etwas mehr als Menschliches zeigt, welches sie gemeiniglich gar nicht zu beschreiben im Stande sind. Und diese Wirkung ist, sagen sie, um desto bewundernswürdiger, da, wenn man es untersucht, das Unproportionirliche daran auch einem gemeinen Auge klar ist. Einer der besten Bildhauer, welche wir in England haben, der neulich dahin reis'te, diese Bildsäule zu sehen, bekräftigte mir das, was jetzt gesagt worden, besonders, daß die Füße und Schenkel, in Ansehung der obern Theile, zu lang und zu breit sind. Und Andreas Sacchi, einer der größten Italienischen Mahler, scheint eben dieser Meinung gewesen zu seyn; sonst würde er schwerlich (in einem berühmten Gemählde, welches jetzt in

*) Zergliederung der Schönheit. S. 47. Berl. Ausg.

England ist,) seinem Apollo, wie er den Tonkünstler Pasquilini krönt, das völlige Verhältniß des Antinous gegeben haben, da er übrigens wirklich eine Copie von dem Apollo zu seyn scheint. Ob wir gleich an sehr großen Werken oft sehen, daß ein geringerer Theil aus der Acht gelassen worden, so kann dieses doch hier der Fall nicht seyn, denn an einer schönen Bildsäule ist ein richtiges Verhältniß eine von ihren wesentlichen Schönheiten. Daher ist zu schließen, daß diese Glieder mit Fleiß müssen seyn verlängert worden, sonst würde es leicht haben können vermieden werden. Wenn wir also die Schönheiten dieser Figur durch und durch untersuchen, so werden wir mit Grunde urtheilen, daß das, was man bisher für unbeschreiblich vortrefflich an ihrem allgemeinen Anblicke gehalten, von dem hergerührt hat, was ein Fehler in einem Theile derselben zu seyn geschienen.« — Alles dieses ist sehr einleuchtend: und schon Homer, füge ich hinzu, hat es empfunden und angedeutet, daß es ein erhabenes Ansehen gibt, welches bloß aus diesem Zusatze von Größe in den Abmessungen der Füße und Schenkel entspringt. Denn wenn Antenor die Gestalt des Ulysses mit der Gestalt des Menelaus vergleichen will, so läßt er ihn sagen[27]):

Σταντων μεν, Μενελαος ὑπειρεχεν εὐρεας ὤμους.
Αμφω δ'ἑζομενω, γεραρωτ-ρος ἦεν Οδυσσευς.

»Wann beyde standen, so ragte Menelaus mit den breiten Schultern hoch hervor; wann aber beyde saßen, war Ulysses der ansehnlichere.« Da Ulysses also das Ansehen im Sitzen gewann, welches Menelaus im Sitzen verlor, so ist das Verhältniß leicht

zu bestimmen, welches beyder Oberleib zu den Füßen und Schenkeln gehabt. Ulysses hatte einen Zusatz von Größe in den Proportionen des erstern, Menelaus in den Proportionen des letztern.

XXIII.

Ein einziger unschicklicher Theil kann die übereinstimmende Wirkung vieler zur Schönheit stören. Doch wird der Gegenstand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfordert mehrere unschickliche Theile, die wir ebenfalls auf einmahl müssen übersehen können, wenn wir dabey das Gegentheil von dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden läßt.

Sonach würde auch die Häßlichkeit, ihrem Wesen nach, kein Vorwurf der Poesie seyn können; und dennoch hat Homer die äußerste Häßlichkeit in dem Thersites geschildert, und sie nach ihren Theilen neben einander geschildert. Warum war ihm bey der Häßlichkeit vergönnt, was er bey der Schönheit so einsichtsvoll sich selbst untersagte? Wird die Wirkung der Häßlichkeit, durch die auf einander folgende Enumeration ihrer Elemente, nicht eben sowohl gehindert, als die Wirkung der Schönheit durch die ähnliche Enumeration ihrer Elemente vereitelt wird?

Allerdings wird sie das; aber hierin liegt auch die Rechtfertigung Homers. Eben weil die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Un-

vollkommenheiten wird, und gleichsam, von der Seite ihrer Wirkung Häßlichkeit zu seyn aufhört, wird sie dem Dichter brauchbar; und was er für sich selbst nicht nutzen kann, nutzt er als ein Ingrediens, um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken, mit welchen er uns, in Ermangelung reinangenehmer Empfindungen, unterhalten muß.

Diese vermischten Empfindungen sind das Lächerliche, und das Schreckliche.

Homer macht den Thersites häßlich, um ihn lächerlich zu machen. Er wird aber nicht durch seine bloße Häßlichkeit lächerlich; denn Häßlichkeit ist Unvollkommenheit, und zu dem Lächerlichen wird ein Contrast von Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten erfordert [28]). Dieses ist die Erklärung meines Freundes, zu der ich hinzusetzen möchte, daß dieser Contrast nicht zu grell und zu schneidend seyn muß, daß die Opposita, um in der Sprache der Mahler fortzufahren, von der Art seyn müssen, daß sie sich in einander verschmelzen lassen. Der weise und rechtschaffene Aesop wird dadurch, daß man ihm die Häßlichkeit des Thersites gegeben, nicht lächerlich. Es war eine alberne Mönchsfratze, das Γελοιον seiner lehrreichen Mährchen, vermittelst der Ungestaltheit auch in seine Person verlegen zu wollen. Denn ein mißgebildeter Körper und eine schöne Seele, sind wie Oehl und Essig, die, wenn man sie schon in einander schlägt, für den Geschmack doch immer getrennt bleiben. Sie gewähren kein Drittes; der Körper erweckt Verdruß, die Seele Wohlgefallen; jedes das seine für sich. Nur wenn der mißgebildete Kör-

per zugleich gebrechlich und kränklich ist, wenn er die Seele in ihren Wirkungen hindert, wenn er die Quelle nachtheiliger Vorurtheile gegen sie wird: alsdann fließen Verdruß und Wohlgefallen in einander; aber die neue daraus entspringende Erscheinung ist nicht Lachen, sondern Mitleid, und der Gegenstand, den wir ohne dieses nur hochgeachtet hätten, wird interessant. Der mißgebildete gebrechliche Pope mußte seinen Freunden weit interessanter seyn, als der schöne und gesunde Wicherley den seinigen. — So wenig aber Thersites durch die bloße Häßlichkeit lächerlich wird, eben so wenig würde er es ohne dieselbe seyn. Die Häßlichkeit; die Uebereinstimmung dieser Häßlichkeit mit seinem Charakter; der Widerspruch, den beyde mit der Idee machen, die er von seiner eigenen Wichtigkeit hegt; die unschädliche, ihn allein demüthigende Wirkung seines boshaften Geschwätzes: alles muß zusammen zu diesem Zwecke wirken. Der letztere Umstand ist das Ου φθαρτικον, welches Aristoteles 29) unumgänglich zu dem Lächerlichen verlangt; so wie es auch mein Freund zu einer nothwendigen Bedingung macht, daß jener Contrast von keiner Wichtigkeit seyn, und uns nicht sehr interessiren müsse. Denn man nehme auch nur an, daß dem Thersites selbst seine hämische Verkleinerung Agamemnons theuer zu stehen gekommen wäre, daß er sie, anstatt mit ein Paar blutigen Schwielen, mit dem Leben bezahlen müssen: und wir würden aufhören über ihn zu lachen. Denn dieses Scheusal von einem Menschen ist doch ein Mensch, dessen Vernichtung uns stets ein größeres Uebel scheint, als alle seine Gebrechen und

Laster. Um die Erfahrung hiervon zu machen, lese man sein Ende bey dem Quintus Calaber [30]). Achilles bedauert die Penthesilea getödtet zu haben: die Schönheit in ihrem Blute, so tapfer vergossen, fordert die Hochachtung und das Mitleid des Helden; und Hochachtung und Mitleid werden Liebe. Aber der schmähsüchtige Thersites macht ihm diese Liebe zu einem Verbrechen. Er eifert wider die Wollust, die auch den wackersten Mann zu Unsinnigkeiten verleite.

— — — ἡτ᾽ ἀφρονα φωτα τιθησι
Και πινυτον περ ἐοντα. — — — —

Achilles ergrimmt, und ohne ein Wort zu versetzen, schlägt er ihn so unsanft zwischen Backe und Ohr, daß ihm Zähne, und Blut und Seele mit eins aus dem Halse stürzen. Zu grausam! Der jähzornige mörderische Achilles wird mir verhaßter als der tückische knurrende Thersites; das Freudengeschrey, welches die Griechen über diese That erheben, beleidigt mich: ich trete auf die Seite des Diomedes, der schon das Schwert zuckt, seinen Anverwandten an dem Mörder zu rächen: denn ich empfinde es, daß Thersites auch mein Anverwandter ist, ein Mensch.

Gesetzt aber gar, die Verhetzungen des Thersites wären in Meuterey ausgebrochen, das aufrührerische Volk wäre wirklich zu Schiffe gegangen und hätte seine Heerführer verrätherisch zurückgelassen, die Heerführer wären hier einem rachsüchtigen Feinde in die Hände gefallen, und dort hätte ein göttliches Strafgericht über Flotte und Volk ein gänzliches Verderben verhängt: wie würde uns

alsdann die Häßlichkeit des Thersites erscheinen? Wenn unschädliche Häßlichkeit lächerlich werden kann, so ist schädliche Häßlichkeit allezeit schrecklich. Ich weiß dieses nicht besser zu erläutern, als mit ein Paar vortrefflichen Stellen des Shakespear. Edmund, der Bastard des Grafen von Gloster, im König Lear, ist kein geringerer Bösewicht, als Richard, Herzog von Glocester, der sich durch die abscheulichsten Verbrechen den Weg zum Throne bahnte, den er unter dem Nahmen, Richard der Dritte, bestieg. Aber wie kommt es, daß jener bey weitem nicht so viel Schaudern und Entsetzen erweckt, als dieser? Wenn ich den Bastard sagen höre [31]):

Thou, Nature, art my Goddess, to thy Law
My services are bound; wherefore should I
Stand in the Plage of Custom, and permit
The curtesie of Nations to deprive me,
For that I am some twelve, or fourteen Moon-
shines
Lag of a Brother? Why Bastard? wherefore
base?
When my dimensions are as well compact,
My mind as gen'rous, and my shape as true
As honest Madam's Issue? Why brand they thus
With base? with baseness? bastardy? base?
base?
Who, in the lusty stealth of Nature, take
More composition and fierce quality,
Than doth, within, a dull, stale, tired Bed,
Go to creating a whole tribe of Fops,
Got'tween a-sleap and wake?

so höre ich einen Teufel, aber ich sehe ihn in der Gestalt eines Engels des Lichts. Höre ich hingegen den Grafen von Gloster sagen [32]:

But I, that am not shap'd sor sportive Tricks,
Nor made to court a am'rous looking-glass,
I, that am rudely stamp'd, and want Love's
Majesty,
To strut before a wanton, ambling Nymph;
I, that am curtail'd of this fair proportion,
Cheated of feature by dissembling nature,
Deform'd, unfinish'd, sent before my time
Into this breathing world, scarce half made up,
And that so lamely and unfashionably,
That dogs bark at me, as I halt by them:
Why I (in this weak piping time of Peace)
Have no delight to pass away the time;
Unless to spy my shadow in the sun,
And descant on mine own deformity.
And therefore, since I cannot prove a Lover,
To entertain these fair well-spoken days,
I am determined, to prove a Villain!

so höre ich einen Teufel, und sehe einen Teufel; in einer Gestalt, die der Teufel allein haben sollte.

XXIV.

So nutzt der Dichter die Häßlichkeit der Formen: welchen Gebrauch ist dem Mahler davon zu machen vergönnt?

Die Mahlerey, als nachahmende Fertigkeit,

kann die Häßlichkeit ausdrücken: die Mahlerey, als schöne Kunst, will sie nicht ausdrücken. Als jener, gehören ihr alle sichtbare Gegenstände zu: als diese, schließt sie sich nur auf diejenigen sichtbaren Gegenstände ein, welche angenehme Empfindungen erwecken.

Aber gefallen nicht auch die unangenehmen Empfindungen in der Nachahmung? Nicht alle. Ein scharfsinniger Kunstrichter [33]) hat dieses bereits von dem Ekel bemerkt. »Die Vorstellungen der »Furcht,« sagt er, »der Traurigkeit, des Schre»ckens, des Mitleids u. s. w., können nur Unlust »erregen, in so weit wir das Uebel für wirklich »halten. Diese können also durch die Erinnerung, »daß es ein künstlicher Betrug sey, in angenehme »Empfindungen aufgelöst werden. Die widrige »Empfindung des Ekels aber erfolgt, vermöge »des Gesetzes der Einbildungskraft, auf die bloße »Vorstellung in der Seele, der Gegenstand mag »für wirklich gehalten werden, oder nicht. Was »hilfts dem beleidigten Gemüthe also, wenn sich »die Kunst der Nachahmung noch so sehr verräth? »ihre Unlust entsprang nicht aus der Voraussе»tzung, daß das Uebel wirklich sey, sondern aus »der bloßen Vorstellung desselben, und diese ist »wirklich da. Die Empfindungen des Ekels sind »also allezeit Natur, niemahls Nachahmung.«

Eben dieses gilt von der Häßlichkeit der Formen. Diese Häßlichkeit beleidigt unser Gesicht, widersteht unserm Geschmack an Ordnung und Uebereinstimmung, und erweckt Abscheu, ohne Rücksicht auf die wirkliche Existenz des Gegenstandes, an welchem wir sie wahrnehmen. Wir mögen den

Thersites weder in der Natur noch im Bilde sehen; und wenn schon sein Bild weniger mißfällt, so geschieht dieses doch nicht deswegen, weil die Häßlichkeit seiner Form in der Nachahmung Häßlichkeit zu seyn aufhört, sondern, weil wir das Vermögen besitzen, von dieser Häßlichkeit zu abstrahiren, und uns bloß an der Kunst des Mahlers zu vergnügen. Aber auch dieses Vergnügen wird alle Augenblicke durch die Ueberlegung unterbrochen, wie übel die Kunst angewandt worden, und diese Ueberlegung wird selten fehlen, die Geringschätzung des Künstlers nach sie zu ziehen.

Aristoteles gibt eine andere Ursache an [34]), warum Dinge, die wir in der Natur mit Widerwillen erblicken, auch in der getreusten Abbildung Vergnügen gewähren; die allgemeine Wißbegierde des Menschen. Wir freuen uns, wenn wir entweder aus der Abbildung lernen können, τι ἑκαςον, was ein jedes Ding ist, oder wenn wir daraus schließen können, ὁτι οὑτος ἐκεινος, daß es dieses oder jenes ist. Allein auch hieraus folgt, zum Besten der Häßlichkeit in der Nachahmung, nichts. Das Vergnügen, welches aus der Befriedigung unserer Wißbegierde entspringt, ist momentan, und dem Gegenstande, über welchen sie befriedigt wird, nur zufällig: das Mißvergnügen hingegen, welches den Anblick der Häßlichkeit begleitet, permanent, und dem Gegenstande, der es erweckt, wesentlich. Wie kann also jenes diesem das Gleichgewicht halten? Noch weniger kann die kleine angenehme Beschäftigung, welche uns die Bemerkung der Aehnlichkeit macht, die unangenehme Wirkung der Häßlichkeit besiegen. Je genauer ich das häßliche Nachbild mit dem

häßlichen Urbilde vergleiche, desto mehr stelle ich mich dieser Wirkung bloß, so daß das Vergnügen der Vergleichung gar bald verschwindet, und mir nichts als der widrige Eindruck der verdoppelten Häßlichkeit übrig bleibt. Nach den Beyspielen, welche Aristoteles gibt, zu urtheilen, scheint es, als habe er auch selbst die Häßlichkeit der Formen nicht mit zu den mißfälligen Gegenständen rechnen wollen, die in der Nachahmung gefallen können. Diese Beyspiele sind, reißende Thiere und Leichname. Reißende Thiere erregen Schrecken, wenn sie auch nicht häßlich sind; und dieses Schrecken, nicht ihre Häßlichkeit, ist es, was durch die Nachahmung in angenehme Empfindung aufgelöst wird. So auch mit den Leichnamen; das schärfere Gefühl des Mitleids, die schreckliche Erinnerung an unsere eigene Vernichtung ist es, welche uns einen Leichnam in der Natur zu einem widrigen Gegenstand macht; in der Nachahmung aber verliert jenes Mitleid, durch die Ueberzeugung des Betrugs, das Schneidende, und von dieser fatalen Erinnerung kann uns ein Zusatz von schmeichelhaften Umständen entweder gänzlich abziehen oder sich so unzertrennlich mit ihr vereinen, daß wir mehr Wünschenswürdiges als Schreckliches darin zu bemerken glauben.

Da also die Häßlichkeit der Formen, weil die Empfindung, welche sie erregt, unangenehm, und doch nicht von derjenigen Art unangenehmer Empfindungen ist, welche sich durch die Nachahmung in angenehme verwandeln, an und vor sich selbst kein Vorwurf der Mahlerey, als schöner Kunst, seyn kann: so käme es noch darauf an, ob sie ihr,

nicht eben sowohl wie der Poesie, als Ingrediens, um andere Empfindungen zu verstärken, nützlich seyn könne.

Darf die Mahlerey, zu Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen, sich häßlicher Formen bedienen?

Ich will es nicht wagen, so gerade zu, mit Nein hierauf zu antworten. Es ist unläugbar, daß unschädliche Häßlichkeit auch in der Mahlerey lächerlich werden kann: besonders, wenn eine Affectation nach Reiz und Ansehen damit verbunden wird. Es ist eben so unstreitig, daß schädliche Häßlichkeit, so wie in der Natur, also auch im Gemählde Schrecken erweckt; und daß jenes Lächerliche und dieses Schreckliche, welches schon an sich vermischte Empfindungen sind, durch die Nachahmung einen neuen Grad von Anzüglichkeit und Vergnügung erlangen.

Ich muß aber zu bedenken geben, daß demohngeachtet sich die Mahlerey hier nicht völlig mit der Poesie in gleichem Falle befindet. In der Poesie, wie ich angemerkt, verliert die Häßlichkeit der Form, durch die Veränderung ihrer coexistirenden Theile in successive, ihre widrige Wirkung fast gänzlich; sie hört von dieser Seite gleichsam auf, Häßlichkeit zu seyn, und kann sich daher mit andern Erscheinungen desto inniger verbinden, um eine neue besondere Wirkung hervorzubringen. In der Mahlerey hingegen hat die Häßlichkeit alle ihre Kräfte beysammen, und wirkt nicht viel schwächer, als in der Natur selbst. Unschädliche Häßlichkeit kann folglich nicht wohl lange lächerlich bleiben; die unangenehme Empfindung gewinnt die Oberhand,

und was in den ersten Augenblicken possirlich war, wird in der Folge bloß abscheulich. Nicht anders geht es mit der schädlichen Häßlichkeit; das Schreckliche verliert sich nach und nach, und das Unförmliche bleibt allein und unveränderlich zurück.

Dieses überlegt, hatte der Graf Caylus vollkommen Recht, die Episode des Thersites aus der Reihe seiner Homerischen Gemählde wegzulassen. Aber hat man darum auch Recht, sie aus dem Homer selbst wegzuwünschen? Ich finde ungern, daß ein Gelehrter, von sonst sehr richtigem und feinem Geschmacke, dieser Meinung ist [35]). Ich verspare es auf einen andern Ort, mich weitläuftiger darüber zu erklären.

XXV.

Auch der zweyte Unterschied, welchen der angeführte Kunstrichter, zwischen dem Ekel und andern unangenehmen Leidenschaften der Seele findet, äußert sich bey der Unlust, welche die Häßlichkeit der Formen in uns erweckt.

»Andere unangenehme Leidenschaften,« sagt er [36]), »können auch außer der Nachahmung, in der »Natur selbst, dem Gemüthe öfters schmeicheln; indem sie niemahls reine Unlust erregen, sondern »ihre Bitterkeit allezeit mit Wollust vermischen. »Unsere Furcht ist selten von aller Hoffnung entblößt; der Schrecken belebt alle unsere Kräfte, »der Gefahr auszuweichen; der Zorn ist mit der »Begierde sich zu rächen, die Traurigkeit mit der »angenehmen Vorstellung der vorigen Glückselig-

»keit verknüpft, und das Mitleiden ist von den zärtli»chen Empfindungen der Liebe und Zuneigung un»zertrennlich. Die Seele hat die Freyheit, sich »bald bey dem vergnüglichen, bald bey dem wi»drigen Theile einer Leidenschaft zu verweilen, und »sich eine Vermischung von Lust und Unlust selbst »zu schaffen, die reizender ist, als das lauterste »Vergnügen. Es braucht nur sehr wenig Achtsam»keit auf sich selbst, um dieses vielfältig beobach»tet zu haben; und woher käme es denn sonst, »daß dem Zornigen sein Zorn, dem Traurigen »sein Unmuth lieber ist, als alle freudige Vorstel»lungen, dadurch man ihn zu beruhigen gedenkt? »Ganz anders aber verhält es sich mit dem Ekel »und den ihm verwandten Empfindungen. Die »Seele erkennt in demselben keine merkliche Ver»mischung von Lust. Das Mißvergnügen gewinnt »die Oberhand, und daher ist kein Zustand, weder »in der Natur noch in der Nachahmung zu erden»ken, in welchem das Gemüth nicht von diesen Vor»stellungen mit Widerwillen zurückweichen sollte.«

Vollkommen richtig; aber da der Kunstrichter selbst, noch andere mit dem Ekel verwandte Empfindungen erkennt, die gleichfalls nichts als Unlust gewähren, welche kann ihm näher verwandt seyn, als die Empfindung des Häßlichen in den Formen? Auch diese ist in der Natur ohne die geringste Mischung von Lust; und da sie deren eben so wenig durch die Nachahmung fähig wird, so ist auch von ihr kein Zustand zu erdenken, in welchem das Gemüth von ihrer Vorstellung nicht mit Widerwillen zurückweichen sollte.

Ja, dieser Widerwille, wenn ich anders mein

Gefühl sorgfältig genug untersucht habe, ist gänzlich von der Natur des Ekels. Die Empfindung, welche die Häßlichkeit der Form begleitet, ist Ekel, nur in einem geringern Grade. Dieses streitet zwar mit einer andern Anmerkung des Kunstrichters, nach welcher er nur die allerdunkelsten Sinne, den Geschmack, den Geruch und das Gefühl, dem Ekel ausgesetzt zu seyn glaubt. »Jene beyde,« sagt er, »durch eine übermäßige Süßigkeit, und dieses durch »eine allzu große Weichheit der Körper, die den »berührenden Fibern nicht genugsam widerstehen. »Diese Gegenstände werden sodann auch dem Ge»sicht unerträglich, aber bloß durch die Association »der Begriffe, indem wir uns des Widerwillens »erinnern, den sie dem Geschmack, dem Geruch »oder dem Gefühl verursachen. Denn eigentlich zu »reden, gibt es keine Gegenstände des Ekels für »das Gesicht.« Doch, mich dünkt, es lassen sich dergleichen allerdings nennen. Ein Feuermahl in dem Gesichte, eine Hasenscharte, eine gepletschte Nase mit vorragenden Löchern, ein gänzlicher Mangel der Augenbraunen, sind Häßlichkeiten, die weder dem Geruch, noch dem Geschmack, noch dem Gefühl zuwider seyn können. Gleichwohl ist es gewiß, daß wir etwas dabey empfinden, welches dem Ekel schon viel näher kommt, als das, was uns andere Unförmlichkeiten des Körpers, ein krummer Fuß, ein hoher Rücken, empfinden lassen; je zärtlicher das Temperament ist, desto mehr werden wir von den Bewegungen in dem Körper dabey fühlen, welche vor dem Erbrechen vorhergehen. Nur daß diese Bewegungen sich sehr bald wieder verlieren, und schwerlich ein wirkliches Erbrechen erfolgen kann;

wovon man allerdings die Ursache darin zu suchen hat, daß es Gegenstände des Gesichts sind, welches in ihnen, und mit ihnen zugleich, eine Menge Realitäten wahrnimmt, durch deren angenehme Vorstellungen jene unangenehme so geschwächt und verdunkelt wird, daß sie keinen merklichen Einfluß auf den Körper haben kann. Die dunkeln Sinne hingegen, der Geschmack, der Geruch, das Gefühl, können dergleichen Realitäten, indem sie von etwas Widerwärtigem gerührt werden, nicht mit bemerken; das Widerwärtige wirkt folglich allein und in seiner Stärke, und kann nicht anders als auch in dem Körper von einer weit heftigern Erschütterung begleitet seyn.

Uebrigens verhält sich auch zur Nachahmung das Ekelhafte vollkommen so, wie das Häßliche. Ja, da seine unangenehme Wirkung die heftigere ist, so kann es noch weniger als das Häßliche an und für sich selbst ein Gegenstand, weder der Poesie, noch der Mahlerey werden. Nur weil es ebenfalls durch den wörtlichen Ausdruck sehr gemildert wird, getraute ich mich doch wohl zu behaupten, daß der Dichter, wenigstens einige ekelhafte Züge, als ein Ingrediens zu den nähmlichen vermischten Empfindungen brauchen könne, die er durch das Häßliche mit so gutem Erfolg verstärkt.

Das Ekelhafte kann das Lächerliche vermehren; oder Vorstellungen der Würde, des Anstandes, mit dem Ekelhaften in Contrast gesetzt, werden lächerlich. Exempel hiervon lassen sich bey dem Aristophanes in Menge finden. Das Wiesel fällt mir ein, welches den guten Sokrates in seinen astronomischen Beschauungen unterbrach [37].

ΜΑΘ. Πρωην δε γε γνωμην μεγαλην ἀφηρεθη
Υπ᾽ ἀσκαλαβωτου. ΣΤΡ. Τινα τροπον; κατειπε μοι.
ΜΑΘ. Ζητουντος αὐτου της σεληνης τας ὁδους
Και τας περιφορας, εἰτ᾽ ἀνω κεχηνοτος
Απο της ὀροφης νυκτωρ γαλεωτης κατεχεσεν.
ΣΤΡ. Ησθην γαλεωτη καταχεσαντι Σωκρατους.

Man lasse es nicht ekelhaft seyn, was ihm in den offenen Mund fällt, und das Lächerliche ist verschwunden. Die drolligsten Züge von dieser Art hat die Hottentottische Erzählung, Tquassouw und Knoumquaiha, in dem Kenner, einer Englischen Wochenschrift voller Laune, die man dem Lord Chesterfield zuschreibt. Man weiß, wie schmutzig die Hottentotten sind; und wie vieles sie für schön und zierlich und heilig halten, was uns Ekel und Abscheu entdeckt. Ein gequetschter Knorpel von Nase, schlappe bis auf den Nabel herabhängende Brüste, den ganzen Körper mit einer Schminke aus Ziegenfett und Ruß an der Sonne durchbeizt, die Haarlocken von Schmeer triefend, Füße und Arme mit frischem Gedärme umwunden: dies denke man sich an dem Gegenstande einer feurigen, ehrfurchtsvollen, zärtlichen Liebe; dies höre man in der edeln Sprache des Ernstes und der Bewunderung ausgedrückt, und enthalte sich des Lachens [38])!

Mit dem Schrecklichen scheint sich das Ekelhafte noch inniger vermischen zu können. Was wir das Gräßliche nennen, ist nichts als ein ekelhaftes Schreckliche. Dem Longin [39]) mißfällt zwar in dem Bilde der Traurigkeit beym Hesiodus [40]), das Της ἐκ μεν ῥινων μυξαι ῥεον: doch mich dünkt, nicht sowohl, weil es ein ekler Zug ist, als weil es ein

bloß ekler Zug ist, der zum Schrecklichen nichts beyträgt. Denn die langen über die Finger hervorragenden Nägel, (μακροι δ'ὀνυχες χειρεσσιο ὑπησαν) scheint er nicht tadeln zu wollen. Gleichwohl sind lange Nägel nicht viel weniger ekel, als eine fließende Nase. Aber die langen Nägel sind zugleich schrecklich; denn sie sind es, welche die Wangen zerfleischen, daß das Blut davon auf die Erde rinnt:

— — — — ἐκ δε παρειων
Αιμ' ἀπελειβετ' ἐραζε — — —

Hingegen eine fließende Nase ist weiter nichts, als eine fließende Nase; und ich rathe der Traurigkeit nur, das Maul zuzumachen. Man lese bey dem Sophokles die Beschreibung der öden Höhle des unglücklichen Philoktet. Da ist nichts von Lebensmitteln, nichts von Bequemlichkeiten zu sehen; außer eine zertretene Streu von dürren Blättern, ein unförmlicher hölzerner Becher, ein Feuergeräth. Der ganze Reichthum des kranken verlassenen Mannes! Wie vollendet der Dichter dieses traurige fürchterliche Gemählde? Mit einem Zusatze von Ekel. »Ha!« fährt Neoptolem auf einmahl zusammen, »hier trocknen zerrissene Lappen, voll Blut und Eiter [41])!«

ΝΕ. Ορω κενην οἰκησιν ἀνθρωπων διχα.
ΟΔ. Ουδ' ενδον οἰκοποιος ἐςι τις τροφη;
ΝΕ. Στειπτη γε φυλλας ὡς ἐναυλιζοντι τῳ.
ΟΔ. Τα δ'ἀλλ' ἐρημα. κοὐδεν ἐσθ' ὑποςεγον;
ΝΕ. Αυτοξυλον γ'ἐκπωμα, φαυλουργου τινος
Τεχνηματ' ἀνδρος, και πυρεἰ ὁμου ταδε.
ΟΔ. Κεινου το θησαυρισμα σημαινεις τοδε.
ΝΕ. Ιου, ἰου· και ταυτα γ'ἀλλα θαλπεται
Ρακη, βαρεια; του νοσηλειας πλεα.

So wird auch beym Homer der geschleifte Hektor, durch das von Blut und Staub entstellte Gesicht, und zusammen verklebte Haar,

Squallentem barbam et concretos sanguine crines,

(wie es Virgil ausdrückt [42]), ein ekler Gegenstand, aber eben dadurch um so viel schrecklicher, um so viel rührender. Wer kann die Strafe des Marsyas, beym Ovid, sich ohne Empfindung des Ekels denken [43])?

Clamanti cutis est summos derepta per artus:
Nec quidquam, nisi vulnus erat: cruor undique manat:
Detectique patent nervi: trepidaeque sine ulla
Pelle micant venae: salientia viscera possis,
Et perlucentes numerare in pectore fibras.

Aber wer empfindet auch nicht, daß das Ekelhafte hier an seiner Stelle ist? Es macht das Schreckliche gräßlich; und das Gräßliche ist selbst in der Natur, wenn unser Mitleid dabey interessirt wird, nicht ganz unangenehm; wie viel weniger in der Nachahmung? Ich will die Exempel nicht häufen. Doch dieses muß ich noch anmerken, daß es eine Art von Schrecklichem gibt, zu dem der Weg dem Dichter fast einzig und allein durch das Ekelhafte offen steht. Es ist das Schreckliche des Hungers. Selbst im gemeinen Leben drücken wir die äußerste Hungersnoth nicht anders als durch die Erzählungen aller der unnahrhaften, ungesunden und beson=

ders ekeln Dinge aus, mit welchen der Magen befriedigt werden müssen. Da die Nachahmung nichts von dem Gefühl des Hungers selbst in uns erregen kann, so nimmt sie zu einem andern unangenehmen Gefühl ihre Zuflucht, welches wir im Falle des empfindlichsten Hungers für das kleinere Uebel erkennen. Dieses sucht sie zu erregen, um uns aus der Unlust desselben schließen zu lassen, wie stark jene Unlust seyn müsse, bey der wir die gegenwärtige gern aus der Acht schlagen würden. Ovid sagt von der Oreade, welche Ceres an den Hunger abschickte [44]:

Hanc (famem) procul ut vidit — —
— refert mandata deae; paulumque morata,
Quanquam aberat longe, quanquam modo venerat illuc,
Visa tamen sensisse famem — — —

Eine unnatürliche Uebertreibung! Der Anblick eines Hungrigen, und wenn es auch der Hunger selbst wäre, hat diese ansteckende Kraft nicht; Erbarmen, Gräuel und Ekel kann er empfinden lassen, aber keinen Hunger. Diese Gräuel hat Ovid in dem Gemählde der Fames nicht gespart, und in dem Hunger des Eresichthon sind, sowohl bey ihm, als bey dem Kallimachus [45], die ekelhaften Züge die stärksten. Nachdem Eresichthon alles aufgezehrt, und auch der Opferkuh nicht verschont hatte, die seine Mutter der Vesta auffütterte, läßt ihn Kallimachus über Pferde und Katzen herfallen, und auf den Straßen die Brocken und schmutzigen Ueberbleibsel von fremden Tischen betteln:

Και ταν βων ἐφαγεν, ταν Εςίᾳ ετρεφε ματηρ,
Και τον ἀεθλοφορον και τον πολεμηιον ἱππον,
Και ταν αἰλουρον, ταν ἐτρεμε θηρια μικκα —
Και τοθ' ὁ τω βασιληος ἐνι τριοδοισι καθηςο
Λιτιζων ἀκολως τε και ἐκβολα λυματα δαιτος —

Und Ovid läßt ihn zuletzt die Zähne in seine eigene Glieder setzen, um seinen Leib mit seinem Leibe zu nähren.

Vis tamen illa mali postquam consumserat omnem
Materiam — . — — — —
Ipse suos artus lacero divellere morsu
Coepit; et infelix minuendo corpus alebat.

Nur darum waren die häßlichen Harpien so stinkend, so unflätig, daß der Hunger, welchen ihre Entführung der Speisen bewirken sollte, desto schrecklicher würde. Man höre die Klage des Phineus beym Apollonius [46]:

Τυτθον δ'ἠν ἀρα δηποτ' ἐδητυος ἀμμι λιπωσι,
Πνει τοδε μυδαλεον τε και οὐ τλητον μενος ὀδμης.
Ου κε τις ουδε μινυνθα βροτων ἀνχοιτο πελασσας,
Ουδ' εἰ οἱ ἀδαμαντες ἐληλαμενον κεαρ εἰη.
Αλλα με πικρη δητα κε δαιτος ἐπιχει ἀναγκη
Μιμνειν, και μιμνοντα κακη ἐν γαςερι θεσθαι.

Ich möchte gern aus diesem Gesichtspuncte die ekle Einführung der Harpyen beym Virgil entschuldigen; aber es ist kein wirklicher gegenwärtiger Hunger, den sie verursachen, sondern nur ein bevorstehender, den sie prophezeihen; und noch dazu löst sich die ganze Prophezeihung endlich in ein Wortspiel auf. Auch Dante bereitet uns nicht nur auf

die Geschichte von der Verhungerung des Ugolino, durch die ekelhafteste, gräßlichste Stellung, in die er ihn mit seinem ehemahligen Verfolger in der Hölle setzt; sondern auch die Verhungerung selbst ist nicht ohne Züge des Ekels, der uns besonders da sehr merklich überfällt, wo sich die Söhne dem Vater zur Speise anbiethen. In der Note will ich noch eine Stelle aus einem Schauspiel von Beaumont und Fletcher anführen, die statt aller andern Beyspiele hätte seyn können, wenn ich sie nicht für ein wenig zu übertrieben erkennen müßte [47]).

Ich komme auf die ekelhaften Gegenstände in der Mahlerey. Wenn es auch schon ganz unstreitig wäre, daß es eigentlich gar keine ekelhafte Gegenstände für das Gesicht gäbe, von welchen es sich von sich selbst verstände, daß die Mahlerey, als schöne Kunst, ihnen entsagen würde: so müßte sie dennoch die ekelhaften Gegenstände überhaupt vermeiden, weil die Verbindung der Begriffe sie auch dem Gesicht ekel macht. Pardenone läßt in einem Gemählde von dem Begräbnisse Christi, einen von den Anwesenden die Nase sich zuhalten. Richardson mißbilligt dieses deswegen [48]), weil Christus noch nicht so lange todt gewesen, daß sein Leichnam in Fäulung übergehen können. Bey der Auferweckung des Lazarus hingegen, glaubt er, sey es dem Mahler erlaubt, von den Umstehenden einige so zu zeigen, weil es die Geschichte ausdrücklich sagt, daß sein Körper schon gerochen habe. Mich dünkt diese Vorstellung auch hier unerträglich; denn nicht bloß der wirkliche Gestank, auch schon die Idee des Gestanks erweckt Ekel. Wir fliehen stinkende Orte, wenn wir schon den Schnupfen haben. Doch die Mahlerey

will das Ekelhafte, nicht des Ekelhaften wegen; sie will es, so wie die Poesie, um das Lächerliche und Schreckliche dadurch zu verstärken. Auf ihre Gefahr! Was ich aber von dem Häßlichen in diesem Falle angemerkt habe, gilt von dem Ekelhaften um so viel mehr. Es verliert in einer sichtbaren Nachahmung von seiner Wirkung ungleich weniger, als in einer hörbaren; es kann sich also auch dort mit den Bestandtheilen des Lächerlichen und Schrecklichen weniger innig vermischen, als hier; sobald die Ueberraschung vorbey, sobald der erste gierige Blick gesättigt ist, trennt es sich wiederum gänzlich, und liegt in seiner eigenen cruden Gestalt da.

XXVI.

Des Herrn Winkelmann Geschichte der Kunst des Alterthums ist erschienen. Ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieses Werk gelesen zu haben. Bloß aus allgemeinen Begriffen über die Kunst vernünfteln, kann zu Grillen verführen, die man über lang oder kurz, zu seiner Beschämung, in den Werken der Kunst widerlegt findet. Auch die Alten kannten die Bande, welche die Mahlerey und Poesie mit einander verknüpfen, und sie werden sie nicht enger zugezogen haben, als es beyden zuträglich ist. Was ihre Künstler gethan, wird mich lehren, was die Künstler überhaupt thun sollen; und wo so ein Mann die Fackel der Geschichte vorträgt, kann die Speculation kühnlich nachtreten.

Man pflegt in einem wichtigen Werke zu blät-

tern, ehe man es ernstlich zu lesen anfängt. Meine Neugierde war, vor allen Dingen des Verfassers Meinung von dem Laokoon zu wissen; nicht zwar von der Kunst des Werks, über welche er sich schon anderwärts erklärt hat, als nur von dem Alter desselben. Wem tritt er darüber bey? Denen, welchen Virgil die Gruppe vor Augen gehabt zu haben scheint? Oder denen, welche die Künstler dem Dichter nacharbeiten lassen?

Es ist sehr nach meinem Geschmack, daß er von einer gegenseitigen Nachahmung gänzlich schweigt. Wo ist die absolute Nothwendigkeit derselben? Es ist gar nicht unmöglich, daß die Aehnlichkeiten, die ich oben zwischen dem poetischen Gemählde und dem Kunstwerke in Erwägung gezogen habe, zufällige und nicht vorsetzliche Aehnlichkeiten sind; und daß das eine so wenig das Vorbild des andern gewesen, daß sie auch nicht einmahl beyde einerley Vorbild gehabt zu haben brauchen. Hätte indeß auch ihn ein Schein dieser Nachahmung geblendet, so würde er sich für die erstern haben erklären müssen. Denn er nimmt an, daß der Laokoon aus den Zeiten sey, da sich die Kunst unter den Griechen auf dem höchsten Gipfel ihrer Vollkommenheit befunden habe; aus den Zeiten Alexanders des Großen.

»Das gütige Schicksal,« sagt er 49), »welches auch »über die Künste bey ihrer Vertilgung noch gewacht, »hat aller Welt zum Wunder ein Werk aus dieser »Zeit der Kunst erhalten, zum Beweise von der »Wahrheit der Geschichte von der Herrlichkeit so »vieler vernichteten Meisterstücke. Laokoon, nebst »seinen beyden Söhnen, vom Agesander, Apollodo»rus 50) und Athenodorus aus Rhodus gearbeitet,

»ist nach aller Wahrscheinlichkeit aus dieser Zeit, ob »man gleich dieselbe nicht bestimmen, und wie eini»ge gethan haben, die Olympias, in welcher diese »Künstler geblüht, angeben kann.«

In einer Anmerkung setzt er hinzu: »Plinius »meldet kein Wort von der Zeit, in welcher Age»sander und die Gehülfen an seinem Werke gelebt »haben; Maffei aber, in der Erklärung alter Sta»tuen, hat wissen wollen, daß diese Künstler in der »acht und achtzigsten Olympias geblüht haben, und »auf dessen Wort haben andere, als Richardson, »nachgeschrieben. Jener hat, wie ich glaube, einen »Athenodorus unter des Polykletus Schülern, für »einen von unsern Künstlern genommen, und da »Polykletus in der sieben und achtzigsten Olympias »gebluht, so hat man seinen vermeinten Schüler eine »Olympias später gesetzt: andere Gründe kann »Maffei nicht haben.«

Er konnte ganz gewiß keine andre haben. Aber warum läßt es Herr Winkelmann dabey bewenden, diesen vermeinten Grund des Maffei bloß anzuführen? Widerlegt er sich von sich selbst? Nicht so ganz. Denn, wenn er auch schon von keinen andern Gründen unterstützt ist, so macht er doch schon für sich selbst eine kleine Wahrscheinlichkeit, wo man nicht sonst zeigen kann, daß Athenodorus, des Polyklets Schüler, und Athenodorus der Gehülfe des Agesander und Polydorus, unmöglich eine und eben dieselbe Person können gewesen seyn. Zum Glück läßt sich dieses zeigen, und zwar aus ihrem verschiedenen Vaterlande. Der erste Athenodorus war, nach dem ausdrücklichen Zeugniß des Pausanias [51]), aus Klitor in Arkadien; der andere hin-

gegen, nach dem Zeugnisse des Plinius, aus Rhodus gebürtig.

Herr Winkelmann kann keine Absicht dabey gehabt haben, daß er das Vorgeben des Maffei, durch Beyfügung dieses Umstandes, nicht unwidersprechlich widerlegen wollen. Vielmehr müssen ihm die Gründe, die er aus der Kunst des Werks nach seiner unstreitigen Kenntniß zieht, von solcher Wichtigkeit geschienen haben, daß er sich unbekümmert gelassen, ob die Meinung des Maffei noch einige Wahrscheinlichkeit behalte oder nicht. Er erkennt, ohne Zweifel, in dem Laokoon zu viel von den argutiis [52]), die dem Lysippus so eigen waren, mit welchen dieser Meister die Kunst zuerst bereicherte, als daß er ihn für ein Werk vor derselben Zeit halten sollte.

Allein, wenn es erwiesen ist, daß der Laokoon nicht älter seyn kann, als Lysippus, ist dadurch auch zugleich erwiesen, daß er ungefähr aus seiner Zeit seyn müsse? daß er unmöglich ein weit späteres Werk seyn könne? Damit ich die Zeiten, in welche die Kunst in Griechenland, bis zum Anfange der Römischen Monarchie, ihr Haupt bald wiederum empor hob, bald wiederum sinken ließ, übergehe: warum hätte nicht Laokoon die glückliche Frucht des Wetteifers seyn können, welchen die verschwenderische Pracht der ersten Kaiser unter den Künstlern entzünden mußte? Warum könnten nicht Agesander und seine Gehülfen die Zeitverwandten eines Strongylion, eines Arcesilaus, eines Pasiteles, eines Posidonius, eines Diogenes seyn? Wurden nicht die Werke auch dieser Meister zum Theil dem Besten, was die Kunst jemahls hervorgebracht hatte, gleich

geschätzt? Und wenn no
selbigen vorhanden wär
aber wäre unbekannt, u
ßen, als aus ihrer Kun
bung müßte den Kenner
eben sowohl in jene Ze
te, die Herr Winkelman
dig zu seyn achtet?

Es ist wahr, Pliniu
die Künstler des Laoko
lich nicht. Doch wenn
der ganzen Stelle schlie
ter die alten oder unter
wissen wollen: so beke
tere eine größere Wahr
ken glaube. Man urth

Nachdem Plinius
Meistern in der Bildha
Praxiteles, dem Sco
sprochen, und hierauf
von deren Werken in
ohne alle chronologi
macht; so fährt er fo
multo plurium fam
in operibus eximiis
quoniam nec unus
res pariter nuncup
coonte, qui est i
opus omnibus et p
praeponendum. Ex
draconumque mira
tentia fecere summ
Polydorus et Athe

han der Weise.

t

s Gedicht

fzügen.

Lessing.

Wien, 1827.
ruckt und verlegt bey Chr. Fr. Schade.

geschätzt? Und wenn noch ungezweifelte Stücke von selbigen vorhanden wären, das Alter ihrer Urheber aber wäre unbekannt, und ließ sich aus nichts schließen, als aus ihrer Kunst, welche göttliche Eingebung müßte den Kenner verwahren, daß er sie nicht eben sowohl in jene Zeiten setzen zu müssen glaubte, die Herr Winkelmann allein des Laokoon würdig zu seyn achtet?

Es ist wahr, Plinius bemerkt die Zeit, in welcher die Künstler des Laokoon gelebt haben, ausdrücklich nicht. Doch wenn ich aus dem Zusammenhange der ganzen Stelle schließen sollte, ob er sie mehr unter die alten oder unter die neuern Artisten gerechnet wissen wollen: so bekenne ich, daß ich für das letztere eine größere Wahrscheinlichkeit darin zu bemerken glaube. Man urtheile.

Nachdem Plinius von den ältesten und größten Meistern in der Bildhauerkunst, dem Phidias, dem Praxiteles, dem Scopas, etwas ausführlicher gesprochen, und hierauf die übrigen, besonders solche, von deren Werken in Rom etwas vorhanden war, ohne alle chronologische Ordnung nahmhaft gemacht; so fährt er folgender Gestalt fort [53]): Nec multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi Imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeponendum. Ex uno lapide eum et liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices, Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii. Similiter

Palatinas domus Caesarum replevere probatissimis signis Craterus cum Pythodoro, Polydectes cum Hermolao, Pythodorus alius cum Artemone, et singularis Aphrodisius Trallianus. Agrippae Pantheum decoravit Diogenes Atheniensis, et Caryatides in columnis templi ejus probantur inter pauca operum: sicut in fastigio posita signa, sed propter altitudinem loci minus celebrata.

Von allen den Künstlern, welche in dieser Stelle genannt werden, ist Diogenes von Athen derjenige, dessen Zeitalter am unwidersprechlichsten bestimmt ist. Er hat das Pantheum des Agrippa ausgeziert; er hat also unter dem Augustus gelebt. Doch man erwäge die Worte des Plinius etwas genauer, und ich denke, man wird auch das Zeitalter des Craterus und Pythodorus, des Polydektes und Hermolaus, des zweyten Pythodorus und Artemons, so wie des Aphrodisius Trallianus, eben so unwidersprechlich bestimmt finden. Er sagt von ihnen: Palatinas domus Caesarum replevere probatissimis signis. Ich frage: kann dieses wohl nur so viel heißen, daß von ihren vortrefflichen Werken die Palläste der Kaiser angefüllt gewesen? In dem Verstande nähmlich, daß die Kaiser sie überall zusammen suchen, und nach Rom in ihre Wohnungen versetzen lassen? Gewiß nicht. Sondern sie müssen ihre Werke ausdrücklich für diese Palläste der Kaiser gearbeitet, sie müssen zu den Zeiten dieser Kaiser gelebt haben. Daß es späte Künstler gewesen, die nur in Italien gearbeitet, läßt sich auch schon daher schließen, weil man ihrer sonst nirgends gedacht findet. Hätten sie in Grie-

chenland in frühern Zeiten gearbeitet, so würde Pausanias ein oder das andere Werk von ihnen gesehen, und ihr Andenken uns aufbehalten haben. Ein Pythodorus kommt zwar bey ihm vor [54]), allein Harduin hat sehr Unrecht, ihn für den Pythodorus in der Stelle des Plinius zu halten. Denn Pausanias nennt die Bildsäule der Juno, die er von der Arbeit des ersteren zu Koronea in Boeotien sahe, ἀγαλμα ἀρχαιον, welche Benennung er nur den Werken derjenigen Meister gibt, die in den allerersten und rauhesten Zeiten der Kunst, lange vor einem Phidias und Praxiteles, gelebt hatten. Und mit Werken solcher Art werden die Kaiser gewiß nicht ihre Palläste ausgeziert haben. Noch weniger ist auf die andere Vermuthung Harduins zu achten, daß Artemon vielleicht der Mahler gleiches Nahmens sey, dessen Plinius an einer andern Stelle gedenkt. Nahme und Nahme geben nur eine sehr geringe Wahrscheinlichkeit, derenwegen man noch lange nicht befugt ist, der natürlichen Auslegung einer unverfälschten Stelle Gewalt anzuthun.

Ist es aber sonach außer allem Zweifel, daß Craterus und Pythodorus, daß Polydektes und Hermolaus, mit den übrigen unter den Kaisern gelebt, deren Palläste sie mit ihren trefflichen Werken angefüllt haben: so dünkt mich, kann man auch denjenigen Künstlern kein anderes Zeitalter geben, von welchen Plinius auf jene durch ein Similiter übergeht. Und dieses sind die Meister des Laokoon. Man überlege es nur: wären Agesander, Polydorus und Athenodorus so alte Meister, als wofür sie Herr Winkelmann hält; wie unschicklich würde ein Schriftsteller, dem die Präcision des Ausdrucks kei-

ne Kleinigkeit ist, wenn er von ihnen auf einmahl auf die allerneuesten Meister springen müßte, diesen Sprung mit einem Gleichergestalt thun?

Doch man wird einwenden, daß sich dieses Similiter nicht auf die Verwandtschaft in Ansehung des Zeitalters, sondern auf einen andern Umstand beziehe, welchen diese in Betrachtung der Zeit so unähnliche Meister mit einander gemein gehabt hätten. Plinius rede nähmlich von solchen Künstlern, die in Gemeinschaft gearbeitet, und wegen dieser Gemeinschaft unbekannter geblieben wären, als sie verdienten. Denn da keiner sich die Ehre des gemeinschaftlichen Werks allein anmaßen können, alle aber, die daran Theil gehabt, jederzeit zu nennen, zu weitläuftig gewesen wäre: (quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt) so wären ihre sämmtlichen Nahmen darüber vernachlässigt worden. Dieses sey den Meistern des Laokoon, dieses sey so manchen andern Meistern widerfahren, welche die Kaiser für ihre Palläste beschäftigt hätten.

Ich gebe dieses zu. Aber auch so noch ist es höchst wahrscheinlich, daß Plinius nur von neuern Künstlern sprechen wollen, die in Gemeinschaft gearbeitet. Warum hätte er nur allein der Meister des Laokoon erwähnt? Warum nicht auch anderer? Eines Onatas und Kalliteles; eines Timokles und Timarchides, oder der Söhne dieses Timarchides, von welchen ein gemeinschaftlich gearbeiteter Jupiter in Rom war [55]. Herr Winkelmann sagt selbst, daß man von dergleichen ältern Werken, die mehr als einen Vater gehabt, ein langes Verzeichniß machen könne [56]. Und Pli-

nius sollte sich nur auf die einzigen Agesander, Polydorus und Athenodorus besonnen haben, wenn er sich nicht ausdrücklich nur auf die neuesten Zeiten hätte einschränken wollen?

Wird übrigens eine Vermuthung um so viel wahrscheinlicher, je mehrere und größere Unbegreiflichkeiten sich daraus erklären lassen, so ist es die, daß die Meister des Laokoon unter den ersten Kaisern geblüht haben, gewiß in einem sehr hohen Grade. Denn hätten sie in Griechenland zu den Zeiten, in welche sie Herr Winkelmann setzt, gearbeitet; hätte der Laokoon selbst in Griechenland ehedem gestanden: so müßte das tiefste Stillschweigen, welches die Griechen von einem solchen Werke (opere omnibus et picturae et statuariae artis praeponendo) beobachtet hätten, äußerst befremden. Es müßte äußerst befremden, wenn so große Meister weiter gar nichts gearbeitet hätten, oder wenn Pausanias von ihren übrigen Werken in ganz Griechenland, eben so wenig wie von dem Laokoon zu sehen bekommen hätte. In Rom hingegen konnte das größte Meisterstück lange im Verborgenen bleiben, und wenn Laokoon auch bereits unter dem Augustus wäre verfertigt worden, so dürfte es doch gar nicht sonderbar scheinen, daß erst Plinius seiner gedacht, seiner zuerst und zuletzt gedacht. Denn man erinnere sich nur, was er von einer Venus des Scopas sagt [57]), die zu Rom in einem Tempel des Mars stand, quemcunque alium locum nobilitatura. Romae quidem magnitudo operum eam obliterat, ac magni officiorum negotiorumque acervi omnes a contemplatione talium abducunt; quoniam

otiosorum et in magno loci silentio apta admiratio talis est.

Diejenigen, welche in der Gruppe Laokoon so gern eine Nachahmung des Virgilischen Laokoons sehen wollen, werden, was ich bisher gesagt, mit Vergnügen ergreifen. Noch fiel mir eine Muthmaßung bey, die sie gleichfalls nicht sehr mißbilligen dürften. Vielleicht, könnten sie denken, war es Asinius Pollio, der den Laokoon des Virgil durch Griechische Künstler ausführen ließ. Pollio war ein besonderer Freund des Dichters, überlebte den Dichter, und scheint sogar ein eigenes Werk über die Aeneis geschrieben zu haben. Denn wo sonst, als in einem eigenen Werke über dieses Gedicht, können so leicht die einzelnen Anmerkungen gestanden haben, die Servius aus ihm anführt [58])? Zugleich war Pollio ein Liebhaber und Kenner der Kunst, besaß eine reiche Sammlung der trefflichsten alten Kunstwerke, ließ von Künstlern seiner Zeit neue fertigen, und dem Geschmacke, den er in seiner Wahl zeigte, war ein so kühnes Stück als Laokoon, vollkommen angemessen [59]): ut fuit acris vehementiae sic quoque spectari monumenta sua voluit. Doch da das Cabinet des Pollio, zu den Zeiten des Plinius, als Laokoon in dem Pallaste des Titus stand, noch ganz unzertrennt an einem besondern Orte beysammen gewesen zu seyn scheint: so möchte diese Muthmaßung von ihrer Wahrscheinlichkeit wiederum etwas verlieren. Und warum könnte es nicht Titus selbst gethan haben, was wir dem Pollio zuschreiben wollen?

XXVII.

Ich werde in meiner Meinung, daß die Meister des Laokoon unter den ersten Kaisern gearbeitet haben, wenigstens so alt gewiß nicht seyn können, als sie Herr Winkelmann ausgibt, durch eine kleine Nachricht bestärkt, die er selbst zuerst bekannt macht. Sie ist diese [60]):

»Zu Nettuno, ehemahls Antium, hat der Herr »Cardinal Alexander Albani, im Jahre 1717, in »einem großen Gewölbe, welches im Meere ver»sunken lag, eine Vase entdecket, welche von schwarz »gräulichem Marmor ist, den man jetzo Bigio »nennt, in welche die Figur eingefügt war; auf »derselben befindet sich folgende Inschrift:

ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΥ ΡΟΔΙΟΣ
ΕΠΟΙΗΣΕ

»Athanodorus, des Agesanders Sohn, aus Rho»dus, hat es gemacht. Wir lernen aus dieser In»schrift, daß Vater und Sohn am Laokoon gear»beitet haben, und vermuthlich war auch Apollodo»rus (Polydorus) des Agesanders Sohn: denn die»ser Athanodorus kann kein anderer seyn, als der, »welchen Plinius nennt. Es beweiset ferner diese »Inschrift, daß sich mehr Werke der Kunst, als »nur allein drey, wie Plinius will, gefunden ha»ben, auf welche die Künstler das Wort, Gemacht, »in vollendeter und bestimmter Zeit gesetzt, nähm»lich ἐποιησε, fecit: er berichtet, daß die übrigen »Künstler aus Bescheidenheit sich in unbestimmter »Zeit ausgedrückt, ἐποιει, faciebat.«

Darin wird Herr Winkelmann wenig Widerspruch finden, daß der Athanodorus in dieser Inschrift kein anderer, als der Athenodorus seyn könne, dessen Plinius unter den Meistern des Laokoon gedenkt. Athenodorus und Athanodorus ist auch völlig e i n Nahme; denn die Rhodier bedienten sich des Dorischen Dialects. Allein über das, was er sonst daraus folgern will, muß ich einige Anmerkungen machen.

Das erste, daß Athenodorus ein Sohn des Agesander gewesen sey, mag hingehen. Es ist sehr wahrscheinlich, nur nicht unwidersprechlich. Denn es ist bekannt, daß es alte Künstler gegeben, die, anstatt sich nach ihrem Vater zu nennen, sich lieber nach ihrem Lehrmeister nennen wollen. Was Plinius von den Gebrüdern Apollonius und Tauriscus sagt, leidet nicht wohl eine andere Auslegung [61]).

Aber wie? Diese Inschrift soll zugleich das Vorgeben des Plinius widerlegen, daß sich nicht mehr als drey Kunstwerke gefunden, zu welchen sich ihre Meister in der vollendeten Zeit, (anstatt des ἐποιει, durch ἐποιησε) bekannt hätten? Diese Inschrift? Warum sollen wir erst aus dieser Inschrift lernen, was wir längst aus vielen andern hätten lernen können? Hat man nicht schon auf der Statue des Geramanicus Κλεομενης — ἐποιησε gefunden? Auf der sogenannten Vergötterung des Homer, Αρχελαος ἐποιησε? Auf der bekannten Vase zu Gaeta, Σαλπιων ἐποιησε? [62]) u. s. w.

Herr Winkelmann kann sagen: »Wer weiß dieses besser als ich? Aber,« wird er hinzusetzen, »desto schlimmer für den Plinius. Seinem Vorgeben ist

also um so öfter widersprochen; es ist um so gewisser widerlegt.«

Noch nicht. Denn wie, wenn Herr Winkelmann den Plinius mehr sagen ließe, als er wirklich sagen wollen? Wenn also die angeführten Beyspiele, nicht das Vorgeben des Plinius, sondern bloß das Mehrere, welches Herr Winkelmann in dieses Vorgeben hineingetragen, widerlegten? Und so ist es wirklich. Ich muß die ganze Stelle anführen. Plinius will in seiner Zueignungsschrift an den Titus, von seinem Werke mit der Bescheidenheit eines Mannes sprechen, der es selbst am besten weiß, wie viel demselben zur Vollkommenheit noch fehle. Er findet ein merkwürdiges Exempel in einer solchen Bescheidenheit bey den Griechen, über deren prahlende, vielversprechende Büchertitel (inscriptiones, propter quas vadimonium deseri possit) er sich ein wenig aufgehalten, und sagt [63]): Et ne in totum videar Graecos insectari, ex illis nos velim intelligi pingendi fingendique conditoribus, quos in libellis his invenies, absoluta opera, et illa quoque quae mirando non satiamur, pendenti titulo inscripsisse: ut APELLES FACIEBAT, aut POLYCLETUS: tanquam inchoata semper arte et imperfecta: ut contra judiciorum varietates superesset artifici regressus ad veniam, velut emendaturo quidquid desideraretur, si non esset interceptus. Quare plenum verecundiae illud est, quod omnia opera tanquam novissima inscripsere, et tanquam singulis fato adempti. Tria non amplius, ut opinor, absoluta traduntur inscripta: ILLE FECIT, quae suis locis reddam: quo apparuit,

summam artis securitatem auctori placuisse, et ob id magna invidia ferre omnia ea. Ich bitte auf die Worte des Plinius, pingendi fingendique conditoribus, aufmerksam zu seyn. Plinius sagt nicht, daß die Gewohnheit in der unvollendeten Zeit sich zu seinem Werke zu bekennen, allgemein gewesen; daß sie von allen Künstlern zu allen Zeiten beobachtet worden: er sagt ausdrücklich, daß nur die ersten alten Meister, jene Schöpfer der bildenden Künste, pingendi fingendique conditores, ein Apelles, ein Polyklet, und ihre Zeitverwandte, diese kluge Bescheidenheit gehabt hätten; und da er diese nur allein nennt, so gibt er stillschweigend, aber deutlich genug zu verstehen, daß ihre Nachfolger, besonders in den spätern Zeiten, mehr Zuversicht auf sich selbst geäußert.

Dieses aber angenommen, wie man es annehmen muß, so kann die entdeckte Aufschrift von dem einen der drey Künstler des Laokoon, ihre völlige Richtigkeit haben, und es kann demohngeachtet wahr seyn, daß, wie Plinius sagt, nur etwa drey Werke vorhanden gewesen, in deren Aufschriften sich ihre Urheber der vollendeten Zeit bedient, nähmlich unter den ältern Werken, aus den Zeiten des Apelles, des Polyklet, des Nicias, des Lysippus. Aber das kann sodann seine Richtigkeit nicht haben, daß Athenodorus und seine Gehülfen, Zeitverwandte des Apelles und Lysippus gewesen sind, zu welchen sie Herr Winkelmann machen will. Man muß vielmehr so schließen: Wenn es wahr ist, daß unter den Werken der ältern Künstler, eines Apelles, eines Polyklets und der Uebrigen aus dieser Classe, nur etwa drey gewesen sind, in deren Aufschriften die

vollendete Zeit von ihnen gebraucht worden; wenn es wahr ist, daß Plinius diese drey Werke selbst nahmhaft gemacht hat [64]): so kann Athenodorus, von dem keines dieser drey Werke ist, und der sich demohngeachtet auf seinen Werken der vollendeten Zeit bedient, zu jenen alten Künstlern nicht gehören; er kann kein Zeitverwandter des Apelles, des Lysippus seyn, sondern er muß in spätere Zeiten gesetzt werden.

Kurz, ich glaube, es ließe sich als ein sehr zuverlässiges Kriterium angeben, daß alle Künstler, die das ἐποιησε gebraucht, lange nach den Zeiten Alexanders des Großen, kurz vor oder unter den Kaisern, geblüht haben. Von dem Kleomenes ist es unstreitig; von dem Archelaus ist es höchst wahrscheinlich, und von dem Salpion kann wenigstens das Gegentheil auf keine Weise erwiesen werden. Und so von den Uebrigen; den Athenodorus nicht ausgeschlossen.

Herr Winkelmann selbst mag hierüber Richter seyn! Doch protestire ich gleich im voraus wider den umgekehrten Satz. Wenn alle Künstler, welche ἐποιησε gebraucht, unter die späten gehören: so gehören darum nicht alle, die sich des ἐποιει bedient, unter die ältern. Auch unter den spätern Künstlern können einige diese einem großen Manne sowohl anstehende Bescheidenheit wirklich besessen, und andere sie zu besitzen sich gestellt haben.

XXVIII.

Nach dem Laokoon war ich auf nichts neugieriger, als auf das, was Herr Winkelmann von dem sogenannten Borghesischen Fechter sagen möchte. Ich glaube eine Entdeckung uber diese Statue gemacht zu haben, auf die ich mir alles einbilde, was man sich auf dergleichen Entdeckungen einbilden kann.

Ich besorgte schon, Herr Winkelmann würde mir damit zuvorgekommen seyn. Aber ich finde nichts dergleichen bey ihm; und wenn nunmehr mich etwas mißtrauisch in ihre Richtigkeit machen könnte, so würde es eben das seyn, daß meine Besorgniß nicht eingetroffen.

»Einige,« sagt Herr Winkelmann [65], »machen aus dieser Statue einen Discobolus, das ist, der mit dem Disco, oder mit einer Scheibe von Metall, wirft, und dieses war die Meinung des berühmten Herrn v. Stosch in einem Schreiben an mich, aber ohne genugsame Betrachtung des Standes, worin dergleichen Figur will gesetzt seyn. Denn derjenige, welcher etwas werfen will, muß sich mit dem Leibe hinterwärts zurückziehen, und indem der Wurf geschehen soll, liegt die Kraft auf dem nächsten Schenkel, und das linke Bein ist müßig: hier aber ist das Gegentheil. Die ganze Figur ist vorwärts geworfen, und ruht auf dem linken Schenkel, und das rechte Bein ist hinterwärts auf das äußerste ausgestreckt. Der rechte Arm ist neu, und man hat ihm in die Hand ein Stück von einer Lanze gegeben; auf dem linken

Arme sieht man den Riem von dem Schilde, welchen er gehalten hat. Betrachtet man, daß der Kopf und die Augen aufwärts gerichtet sind, und daß die Figur sich mit dem Schilde vor etwas, das von oben her kommt, zu verwahren scheint, so könnte man diese Statue mit mehrerem Rechte für eine Vorstellung eines Soldaten halten, welcher sich in einem gefährlichen Stande besonders verdient gemacht hat: den Fechtern in Schauspielen ist die Ehre einer Statue unter den Griechen vermuthlich niemahls widerfahren: und dieses Werk scheint älter als die Einführung der Fechter unter den Griechen zu seyn.«

Man kann nicht richtiger urtheilen. Diese Statue ist eben so wenig ein Fechter, als ein Discobolus; es ist wirklich die Vorstellung eines Kriegers, der sich in einer solchen Stellung bey einer gefährlichen Gelegenheit hervorthat. Da Herr Winkelmann aber dieses so glücklich errieth: wie konnte er hier stehen bleiben? Wie konnte ihm der Krieger nicht beyfallen, der vollkommen in dieser nähmlichen Stellung die völlige Niederlage eines Heeres abwandte, und dem sein erkenntliches Vaterland eine Statue vollkommen in der nähmlichen Stellung setzen ließ?

Mit einem Worte: Die Statue ist Chabrias.

Der Beweis ist folgende Stelle des Nepos in dem Leben dieses Feldherrn [66]). Hic quoque in summis habitus est ducibus: resque multas memoria dignas gessit. Sed ex his elucet maxime inventum ejus in proelio, quod apud Thebas fecit, quum Boeotiis subsidio venisset. Namque in eo victoriae fidente summo duce

Agesilao, fugatis jam ab eo conductitiis catervis, reliquam phalangem loco vetuit cedere, obnixoque genu scuto, projectaque hasta impetum excipere hostium docuit. Id novum Agesilaus contuens, progredi non est ausus, suosque jam incurrentes tuba revocavit. Hoc usque eo tota Graecia fama celebratum est, ut illo statu Chabrias sibi statuam fieri voluerit, quae publice ei ab Atheniensibus in foro constituta est. Ex quo factum est, ut postea athletae, ceterique artifices his statibus in statuis ponendis uterentur, in quibus victoriam essent adepti.

Ich weiß es, man wird noch einen Augenblick anstehen, mir Beyfall zu geben; aber ich hoffe, auch wirklich nur einen Augenblick. Die Stellung des Chabrias scheint nicht vollkommen die nähmliche zu seyn, in welcher wir die Borghesische Statue erblicken. Die vorgeworfene Lanze, projecta hasta, ist beyden gemein, aber das obnixo genu scuto, erklären die Ausleger durch obnixo in scutum, obfirmato genu ad scutum: Chabrias wies seinen Soldaten, wie sie sich mit dem Knie gegen den Schild stemmen, und hinter demselben den Feind abwarten sollten; die Statue hingegen hält den Schild hoch. Aber wie, wenn die Ausleger sich irrten? Wie, wenn die Worte obnixo genu scuto nicht zusammen gehörten, und man obnixo genu besonders, und scuto besonders, oder mit dem darauf folgenden projectaque hasta zusammen lesen müßte? Man mache ein einziges Komma, und die Gleichheit ist nunmehr so vollkommen als möglich. Die Statue ist ein Soldat,

qui obnixo genu, 67) scuto projectaque hasta impetum hostis excipit; sie zeigt, was Chabrias that, und ist die Statue des Chabrias. Daß das Komma wirklich fehle, beweiset das dem projecta angehängte que, welches, wenn obnixo genu scuto zusammen gehörte, überflüssig seyn würde, wie es denn auch wirklich einige Ausgaben daher weglassen.

Mit dem hohen Alter, welches dieser Statue sonach zukäme, stimmt die Form der Buchstaben in der darauf befindlichen Aufschrift des Meisters vollkommen überein, und Herr Winkelmann selbst hat aus derselben geschlossen, daß es die älteste von den gegenwärtigen Statuen in Rom sey, auf welchen sich der Meister angegeben hat. Seinem scharfsichtigen Blicke überlasse ich es, ob er sonst in Ansehung der Kunst etwas daran bemerkt, welches mit meiner Meinung streiten könnte. Sollte er sie seines Beyfalls würdigen, so dürfte ich mich schmeicheln, ein besseres Exempel gegeben zu haben, wie glücklich sich die classischen Schriftsteller durch die alten Kunstwerke, und diese hinwiederum aus jenen aufklären lassen, als in dem ganzen Folianten des Spence zu finden ist.

XXIX.

Bey der unermeßlichen Belesenheit, bey den ausgebreitetsten feinsten Kenntnissen der Kunst, mit welchen sich Herr Winkelmann an sein Werk macht, hat er mit der edlen Zuversicht der alten Artisten gearbeitet, die allen ihren Fleiß auf die Hauptsa-

che verwandten, und was Nebendinge waren, entweder mit einer gleichsam vorsetzlichen Nachlässigkeit behandelten, oder gänzlich der ersten der besten fremden Hand überließen.

Es ist kein geringes Lob, nur solche Fehler begangen zu haben, die ein jeder hätte vermeiden können. Sie stoßen bey der ersten flüchtigen Lectüre auf, und wenn man sie anmerken darf, so muß es nur in der Absicht geschehen, um gewisse Leute, welche allein Augen zu haben glauben, zu erinnern, daß sie nicht angemerkt zu werden verdienen.

Schon in seinen Schriften über die Nachahmung der Griechischen Kunstwerke, ist Herr Winkelmann einigemahl durch den Junius verführt worden. Junius ist ein sehr verfänglicher Autor; sein ganzes Werk ist ein Cento, und da er immer mit den Worten der Alten reden will, so wendet er nicht selten Stellen aus ihnen auf die Mahlerey an, die an ihrem Orte von nichts weniger als von der Mahlerey handeln. Wenn z. E. Herr Winkelmann lehren will, daß sich durch die bloße Nachahmung der Natur das Höchste in der Kunst, eben so wenig wie in der Poesie erreichen lasse, daß sowohl Dichter als Mahler lieber daß Unmögliche, welches wahrscheinlich ist, als das bloß Mögliche wählen müssen; so setzt er hinzu: »die »Möglichkeit und Wahrheit, welche Longin von ei»nem Mahler im Gegensatze des Unglaublichen bey »dem Dichter fordert, kann hiermit sehr wohl be»stehen.« Allein dieser Zusatz wäre besser weggeblieben; denn er zeigt die zwey größten Kunstrichter in einem Widerspruche, der ganz ohne Grund ist.

Es ist falsch, daß Longin so etwas jemahls gesagt hat. Er sagt etwas Aehnliches von der Beredsamkeit und Dichtkunst, aber keinesweges von der Dichtkunst und Mahlerey. Ὡς δ᾽ ἑτερον τι ἡ ῥητορικη φαντασια βουλεται, και ἑτερον ἡ παρα ποιηταις, ουκ ἀν λαθοι σε, schreibt er an seinen Terentian [68]), οὐδ᾽ ὁτι της μεν ἐν ποιησει τελος ἐςιν ἐκπληξις, της δ᾽ ἐν λογοις ἐναργεια. Und wiederum: Ου μην ἀλλα τα μεν παρα τοις ποιηταις μυθικωτεραν ἐχει την ὑπεϱεκπτωσιν, και παντη το πιςον ὑπεραιρουσαν· της δε ῥητορικης φαντασιας, καλλιςον ἀει το ἐμπρακτον και ἐναληθες. Nur Junius schiebt anstatt der Beredsamkeit die Mahlerey hier unter; und bey ihm war es, nicht bey dem Longin, wo Herr Winkelmann gelesen hatte [69]): Praesertim cum Poeticae phantasiae finis sit ἐκπληξις, Pictoriae vero, ἐναργεια. Και τα μεν παρα τοις ποιηταις, ut loquitur idem Longinus, u. s. w. Sehr wohl; Longins Worte, aber nicht Longins Sinn!

Mit folgender Anmerkung muß es ihm eben so gegangen seyn: »Alle Handlungen,« sagt er [70]), »und Stellungen der Griechischen Figuren, die mit »dem Charakter der Weisheit nicht bezeichnet, son»dern gar zu feurig und zu wild waren, verfielen »in einen Fehler, den die alten Künstler Paren»thyrsus nannten.« Die alten Künstler? das dürfte nur aus dem Junius zu erweisen seyn. Denn Parenthyrsus war ein rethorisches Kunstwort, und vielleicht, wie die Stelle Longins zu verstehen zu geben scheint, auch nur dem einzigen Theodor eigen [71]). Τουτῳ παρακειται τριτον τι κακιας εἰδος ἐν τοις παθητικοις, ὁπερ ὁ Θεοδωρος παρενθυρσον ἐκαλει.

ἐστι δε παθος αιρον κἀκαι κενον, ἐνθα μη δει καθους· ἠ ἀμετρον, ἐνθα μετριου δει. Ja ich zweifle sogar, ob sich überhaupt dieses Wort in die Mahlerey übertragen läßt. Denn in der Beredsamkeit und Poesie gibt es ein Pathos, das so hoch getrieben werden kann als möglich, ohne Parenthyrsus zu werden, und nur das höchste Pathos an der unrechten Stelle, ist Parenthyrsus. In der Mahlerey aber würde das höchste Pathos allezeit Parenthyrsus seyn, wenn es auch durch die Umstände der Person, die es äußert, noch so wohl entschuldigt werden könnte.

Dem Ansehen nach werden also auch verschiedene Unrichtigkeiten in der Geschichte der Kunst, bloß daher entstanden seyn, weil Herr Winkelmann, in der Geschwindigkeit, nur den Junius und nicht die Quellen selbst zu Rathe ziehen wollen. Z. E. Wenn er durch Beyspiele zeigen will, daß bey den Griechen alles vorzüglich in allerley Kunst und Arbeit besonders geschätzt worden, und der beste Arbeiter in der geringsten Sache zur Verewigung seines Nahmens gelangen können: so führt er unter andern auch dieses an [72]: »Wir »wissen den Nahmen eines Arbeiters von sehr rich»tigen Wagen oder Wageschalen; er hieß Par»thenius.« Herr Winkelmann muß die Worte Juvenals, auf die er sich desfalls beruft, Lances Parthenio factas, nur in dem Catalogus des Junius gelesen haben. Denn hätte er den Juvenal selbst nachgesehen, so würde er sich nicht von der Zweydeutigkeit des Wortes lanx haben verführen lassen, sondern sogleich aus dem Zusammenhange

erkannt haben, daß der Dichter nicht Wagen oder Wageschalen, sondern Teller und Schüsseln meynt. Juvenal rühmt nähmlich den Catullus, daß er es bey einem gefährlichen Sturme zur See wie der Biber gemacht, welcher sich die Geilen abbeißt, um das Leben davon zu bringen; daß er seine kostbarsten Sachen ins Meer werfen lassen, um nicht mit sammt dem Schiffe unter zu gehen. Diese kostbaren Sachen beschreibt er, und sagt unter andern:

Ille nec argentum dubitabat mittere, lances
Parthenio factas, urnae cratera capacem
Et dignum sitiente Pholo, vel conjuge Fusci.
Adde et bascaudas et mille escaria, multum
Caelati, biberet quo callidus emtor Olynthi.

Lances, die hier mitten unter Bechern und Schwenkkesseln stehen, was können es anders seyn, als Teller und Schüsseln? Und was will Juvenal anders sagen, als daß Catull sein ganzes silbernes Eßgeschirr, unter welchem sich auch Teller von getriebener Arbeit des Parthenius befanden, ins Meer warfen lassen. Parthenius, sagt der alte Scholiast, caelatoris nomen. Wenn aber Grangäus in seinen Anmerkungen, zu diesem Nahmen hinzusetzt: sculptor, de quo Plinius, so muß er dieses wohl nur auf gutes Glück hingeschrieben haben; denn Plinius gedenkt keines Künstlers dieses Nahmens.

»Ja,« fährt Herr Winkelmanu fort, »es hat »sich der Nahme des Sattlers, wie wir ihn nennen

»würden, erhalten, der den Schild des Ajax von »Leder machte.« Aber auch dieses kann er nicht daher genommen haben, wohin er seine Leser verweiset; aus dem Leben Homers, vom Herodotus. Denn hier werden zwar die Zeilen aus der Iliade angeführt, in welcher der Dichter diesem Lederarbeiter den Nahmen Tychius beylegt, es wird aber auch zugleich ausdrücklich gesagt, daß eigentlich ein Lederarbeiter von Homers Bekanntschaft so geheißen, dem er durch Einschaltung seines Nahmens seine Freundschaft und Erkenntlichkeit bezeigen wollen [73]: Απεδωκε δε χαριν και Τυχιῳ τῳ σκυτει, ὃς ἐδεξατο αὐτον ἐν τῳ Νεῳ τειχει, προσελθοντα προς το σκυτειον, ἐν τοις ἐπεσι καταζευξας ἐν Ιλιαδι τοις δε.

Αιας δ᾽ ἐγγυθεν ἠλθε, φερων σακος ἠυτε πυργον,
Χαλκεον, ἑπταβοειον· ὁ οἱ Τυχιος καμε τευχων
Σκυτοτομων ὀχ᾽ ἀριστος Ὑλῃ ἐνι οἰκια ναιων.

Es ist also gerade das Gegentheil von dem, was uns Herr Winkelmann versichern will. Der Nahme des Sattlers, welcher das Schild des Ajax gemacht hatte, war schon zu Homers Zeiten so vergessen, daß der Dichter die Freyheit hatte, einen ganz fremden Nahmen dafür unterzuschieben.

Verschiedene andere kleine Fehler, sind bloße Fehler des Gedächtnisses, oder betreffen Dinge, die er nur als beyläufige Erläuterungen anbringt. Z. E.

Es war Herkules und nicht Bacchus, von welchem sich Parrhasius rühmt, daß er ihm in der Gestalt erschienen sey, in welcher er ihn gemahlt [74].

Tauriscus war nicht aus Rhodus, sondern aus Tralles in Lydiem [75]).

Die Antigone ist nicht die erste Tragödie des Sophokles [76]).

Doch ich enthalte mich, dergleichen Kleinigkeiten auf einen Haufen zu tragen. Tadelsucht könnte es zwar nicht scheinen; aber wer meine Hochachtung für den Herrn Winkelmann kennt, dürfte es für Krokylegmus halten.

Anmerkungen.

1. — Scuto ejus, in quo Amazonum praelium caelavit intumescente ambitu parmae; ejusdem concava parte Deorum et Gigantum dimicationem, Plinius lib. XXXVI. Sect. 4. p. 726. Edit. Hard.

2) Iliad. Σ. v. 497. — 508.

3) Das erste fängt an mit der 483. Zeile, und geht bis zur 489.; das zweyte von 490 — 509; das dritte von 510 — 540; das vierte von 541 — 549; das fünfte von 550 — 560; das sechste von 561 — 572; das siebente von 573 — 586; das achte von 587 — 589; das neunte von 590 — 605; und das zehnte von 606 — 608. Bloß das dritte Gemählde hat die angegebenen Eingangsworte nicht, es ist aber aus den bey dem zweyten, εν δε δυω ποιησε πολεις, und aus der Beschaffenheit der Sache selbst, deutlich genug, daß es ein besonderes Gemählde seyn muß.

4) Phocic. cap. XXV. — XXXI.

5) Um zu zeigen, daß dieses nicht zu viel von Popen gesagt ist, will ich den Anfang der folgenden aus ihm angeführten Stelle (Iliad. Vol. I. Obs. p. 61.) in der Grundsprache anführen: That he was no stranger to aerial Perspective, appears in his expresly marking the distance of object from object: he tells us etc. Ich sage hier hat Pope den Ausdruckt aerial perspective, die Luftperspectiv, (Perspective aerienne) ganz unrichtig gebraucht, als welche mit den nach Maßgebung der Entfernung verminderten Größen gar nichts zu thun hat, sondern unter der man lediglich die Schwächung und Abänderung der

Farben nach Beschaffenheitt der Luft oder des Medii, durch welches wir sie sehen, versteht. Wer diesen Fehler machen konnte, dem war es erlaubt, von der ganzen Sache nichts zu wissen.

6) Betracht. über die Mahlerey, S. 185.

7) Constantinus Manasses Compend. Chron. p. 20. Edit. Venet. Die Fr. Dacier war mit diesem Portrait des Manasses, bis auf die Tavtologien, sehr wohl zufrieden: De Helenae pulchritudine omnium optime Constantinus Manasses, nisi in eo tautologiam reprehendas. (At Dictyn Cretensem lib. I. cap. 3. p. 5.) Sie führt nach dem Meziriac (Comment. sur les Epitres d'Ovide T. II. p. 361.) auch die Beschreibung an, welche Dares Phrygius und Cedrenus von der Schönheit der Helena geben. In der erstern kommt ein Zug vor, der ein wenig seltsam klingt. Dares sagt nähmlich von der Helena, sie habe ein Mahl zwischen den Augenbraunen gehabt: notam inter duo supercilia habentem. Das war doch wohl nichts Schönes? Ich wollte, daß die Französinn ihre Meinung darüber gesagt hätte. Meines Theils halte ich das Wort nota hier für verfälscht, und glaube, daß Dares von dem reden wollen, was bey den Griechen μεσοφρυον und bey den Lateinern glabella hieß. Die Augenbraunen der Helena, will er sagen, liefen nicht zusammen, sondern waren durch einen kleinen Zwischenraum abgesondert. Der Geschmack der Alten war in diesem Puncte verschieden. Einigen gefiel ein solcher Zwischenraum, andern nicht. (Junius de Pictura Vet. lib. III. cap. 9. p. 245.) Anakreon hielt die Mittelstraße; die Augenbraunen seines geliebten Mädchens waren weder merklich getrennt, noch völlig in einander verwachsen, sie verliefen sich sanft in einem einzigen Puncte. Er sagt zu dem Künstler, welcher sie mahlen sollte. (Od. 28.)

Το μεσοφρυον δε μη μοι
Διακοπτε, μητε μισγε,
Εχετω δ' ὁπως ἐκεινη
Το λεληθοτως συνοφρυν
Βλεφαρων ἰτυν κελαινην.

Nach der Lesart des Pauw, obschon auch ohne sie der

Verstand der nähmliche ist, und von Henr. Stephano nicht verfehlt worden:

Supercili nigrantes
Discrimina nec arcus,
Confundito nec illos:
Sed junge sic ut anceps
Divortium relinquas,
Quale esse cernis ipsi.

Wenn ich aber den Sinn des Dares getroffen hätte, was müßte man wohl sodann, anstatt des Wortes notam lesen? Vielleicht moram? Denn so viel ist gewiß, daß mora nicht allein den Verlauf der Zeit, ehe etwas geschieht, sondern auch die Hinderung, den Zwischenraum von einem zum andern, bedeutet.

Ego inquieta montium jaceam mora,

wünscht sich der rasende Herkules beym Seneca, (v. 1215.) welche Stelle Gronovius sehr wohl erklärt: Optat se medium jacere inter duas Symplegades, illarum velut moram, impedimentum, obicem; qui eas moretur, vetet aut satis arcte conjungi, aut rursus distrahi. So heißen auch bey eben demselben Dichter lacertorum morae, so viel als juncturae. (Schroederus ad. v. 762. Thyest.)

8) Orlando Furioso, Cant. VII. St. 11 — 15. »Die »Bildung ihrer Gestalt war so reizend, als nur künst»liche Mahler sie dichten können. Gegen ihr blondes, »langes, aufgeknüpftes Haar ist kein Gold, das nicht »seinen Glanz verliere. Ueber ihre zarten Wangen ver»breitete sich die vermischte Farbe der Rosen und der Li»lien. Ihre fröhliche Stirn, in die gehörigen Schranken »geschlossen, war von glattem Elfenbein. Unter zwey »schwarzen, äußerst feinen Bogen, glänzen zwey schwarze »Augen, oder vielmehr zwey leuchtende Sonnen, die »mit Holdseligkeit um sich blickten und sich langsam dreh»ten. Rings um sie her schien Amor zu spielen und zu »fliegen; von da schien er seinen ganzen Köcher abzu»schießen, und die Herzen sichtbar zu rauben. Weiter »hinab steigt die Nase mitten durch das Gesicht, an wel»cher selbst der Neid nichts zu bessern findet. Unter ihr »zeigt sich der Mund, wie zwischen zwey kleinen Thälern, »mit seinem eigenthümlichen Zinnober bedeckt; hier ste-

»hen zwey Reihen auserlesener Perlen, die eine schöne »sanfte Lippe verschließt und öffnet. Hieraus kommen die »holdseligen Worte, die jedes rauhe, schändliche Herz »erweichen; hier wird jedes liebliche Lächeln gebildet, »welches für sich schon ein Paradies auf Erden eröffnet. »Weißer Schnee ist der schöne Hals, und Milch die »Brust, der Hals rund, die Brust voll uud breit. Zwey »zarte, von Elfenbein geründete Kugeln wallen sanft »auf und nieder, wie die Wellen am äußersten Rande »des Ufers, wenn ein spielender Zephyr die See bestrei- »tet.« (Die übrigen Theile würde Argus selbst nicht ha- ben sehen können. Doch war leicht zu urtheilen, daß das, was versteckt lag, mit dem, was dem Auge bloß stand, übereinstimme.) »Die Arme zeigen sich in ihrer »gehörigen Länge, die weiße Hand etwas länglich, und »schmal in ihrer Breite, durchaus eben, keine Ader »tritt über ihre glatte Fläche. Am Ende dieser herrlichen »Gestalt sieht man den kleinen, trocknen, geründeten »Fuß. Die englischen Mienen, die aus dem Himmel »stammen, kann kein Schleyer verbergen.« (Nach der Uebersetzung des Herrn Meinhardt in dem Versuche über den Charakter und die Werke der besten Ital. Dicht. B. II. S. 228.

9) Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino. (Firenze 1735, p. 175.) Se vogliono i Pittori senza fatica trovare un perfetto esempio di bella donna, leggano quelle Stanze dell' Ariosto, nelle quali egli discrive mirabilmente le bellezze della Fera Alcina: e vedranno parimente, quanto i buoni Poeti siano ancora essi Pittori. —

10) ((Ibid.) Ecco, che, quanto alla proporzione, l'ingeniosissimo Ariosto assegna la migliore, che sappiano formar le mani de' più eccellenti Pittori, usando questa voce industri, per dinotar la diligenza, che conviene al buono artifice.

11) (Ibid. p. 282.) Quì l'Ariosto colorisce, e in questo suo colorire dimostra essere un Titiano.

12) (Ibid. p. 180.) Poteva l'Ariosto nella guisa, che ha detto chioma bionda, dir chioma d'oro: ma gli parvI forse, che avrebbe avuto troppo del Poetico. Da che si può ritrar, che 'l Pittore dee imitar l'oro, e non metterlo

(come fanno i Miniatori) nelle sue Pitture, in modo, che si possa dire, que' capelli non sono d'oro, ma par che risplendano, come l'oro. Was Dolce, in dem Nachfolgenden, aus dem Athenäus anführt, ist merkwürdig, nur daß es sich nicht völlig so daselbst findet. Ich rede an einem andern Orte davon.

13) (Ibid. p. 182.) Il naso, che discende giù, avendo per aventura la considerazione a quelle forme de' nasi, che si veggono ne' ritratti delle belle Romane antiche.

14) Aeneid. IV. v. 136.

15) Od. XXVIII. XXIX.

16) Εἰκονες §. 3, T. II. p. 461. Edit. Reitz.

17) Iliad. Γ. v. 121.

18) Ibid. v. 319.

19) Ibid. v. 156. — 58.

20) Val. Maximus lib. III. cap. 7. Dionysius [Halicarnass. Art. Rhet. cap. 12. περι λογαν ἐξετασεως.

21) Fabricii Biblioth. Graec. Lib. II. c. 6. p. 345.

22) Plinius sagt von dem Apelles: Lib. XXXV. sect. 36. p. 698. Edit. Hard.) Fecit et Dianam sacrificantium virginum choro mixtam: quibus vicisse Homori versus videtur id ipsum describentis. Nichts kann wahrer, als dieser Lobspruch gewesen seyn. Schöne Nymphen um eine schöne Götinn her, die mit der ganzen majestätischen Stirn über sie hervorragt, sind freylich ein Vorwurf, der der Mahlerey angemessener ist, als der Poesie. Das sacrificantium nur, ist mir höchst verdächtig. Was macht die Göttinn unter opfernden Jungfrauen? und ist dieses die Beschäftigung, die Homer den Gespielinnen der Diana gibt? Mit nichten; sie durchstreifen mit ihr Berge und Wälder, sie jagen, sie spielen, sie tanzen: (Odyss. Z. v. 102. — 106.)

Οιη δ' Αρτεμις εἰσι κατ' οὐρεος ἰοχεαιρα
Ηκατα Τηΰγετον περιμηκετον ἡ Ερυμανθον,
Τερπομενη καπροισι και ὠκειης ἐλαφοισι·
Τῃ δε θ' ἁμα Νυμφαι, κουραι Διος αιγιοχοιο,
Αγρονομοι παιζουσι· — — — —

Plinius wird also nicht sacrificantium, er wird venan-

tium, oderetwas Aehnliches geschrieben haben; vielleicht sylvis vagantium, welche Verbesserung die Anzahl der veränderten Buchstaben ungefähr hätte. Dem παιζουσι beym Homer würde saltantium am nächsten kommen, und auch Virgil läßt in seiner Nachahmung dieser Stelle, die Diana mit ihren Nymphen tanzen: (Aeneid. I. v. 497. 98.)

Qualis in Eurotae ripis, aut per juga Cynthi
Exercet Diana choros — —

Spence hat hierbey einen seltsamen Einfall (Polymetis Dial. VIII. p. 102.) This Diana, sagt er, both in the picture and in the descriptions, was the Diana Venatrix, tho' she was not represented either by Virgil, or Apelles, or Homer, as hunting with her Nymphs; but as employed with them in that sort of dances, which of old were regarded as very solemn acts of devotion. In einer Anmerkung fügt er hinzu: The expression of παιζειν, used by Homer on this occasion, is scarce proper for hunting; as that of, Choros exercere, in Virgil, should be understood of the religious dances of old, because dancing, in the old Roman idea of it, was indecent even for men, in public; unless it were the sort of dances used in Honour of Mars, or Bacchus; or some other of theit gods. Spence will nähmlich jene feyerliche Tänze verstanden wissen, welche bey den Alten mit unter die gottesdienstlichen Handlungen gerechnet wurden. Und daher, meynt er, brauche denn auch Plinius das Wort sacrificare: It is in consequence of this that Pliny, in speaking of Diana's Nymphs on this very occasion, uses the word, sacrificare, of them; which quite determines these dances of theirs to have been of the religious kind. Er vergießt, daß bey dem Virgil die Diana selbst mit tanzt: exercet Diana choros. Sollte nun dieser Tanz ein gottesdienstlicher Tanz seyn: zu wessen Verehrung tanzte ihn Diana? Zu ihrer eignen? Oder zur Verehrung einer andern Gottheit? Beydes ist widersinnig. Und wenn die alten Römer das Tanzen überhaupt einer ernsthaften Person nicht für sehr anständig hielten, mußten darum ihre Dichter die Gravität ihres Volks auch in die Sitten der Götter übertragen, die von den ältern Griechischen Dichtern ganz

anders festgesetzt waren? Wenn Horaz von der Venus sagt: (Od. IV. lib. I.)

Jam Cytherea choros ducit Venus, imminente luna:
Junctaeque Nymphis Gratiae decentes
Alterno terram quatiunt pede — —

waren dieses auch heilige gottesdienstliche Tänze? Ich verliere zu viel Worte über eine solche Grille.

23) Iliad. A. v. 528. Valerius Maximus lib. III. cap. 7.

24) Plinius lib. X. sect. 51. p. 616. Edit. Hard.

25) Idem lib. XXXIV. sect. 19. p. 651. Ipse tamen corporum tenus curiosus, animi sensus non expressisse videtur, capillum quoque et pubem non emendatius fecisse, quam rudis antiquitas instituisset.

26) Ibid. Hic primus nervos et venas expressit, capillumque diligentius.

27) Iliad. Γ. v. 210. 11.

28) Philosophische Schriften des Herrn Moses Mendelssohn, Theil II. Seite 23.

29) De Poetica cap. V.

30) Paralipom. lib. I. v. 720. — 775.

31) King Lear. Act. I. Sc. VI.

32) The Life and Death of Richard. III. Act. I. Sc. I.

33) Briefe, die neueste Literatur betreffend, Th. V. S. 107.

34) De Poetica cap. IV.

35) Klotzii Epistolae Homericae, p. 33. et seq.

36) Eben daselbst, S. 103.

37) Nubes v. 170. 74.

38) The Connoisseur, Vol. I. N. 21. Von der Schönheit der Kuonmquatha heißt es: He was struck with the glossy hue of her complexion, which shone like the jetty down on the black hogs of Hessaqua; he was ravished with the prest gristle of her nose; and his eys dwelt with admiration on the flaccid beauties of her breasts, which descended to her navel. Und was trug die Kunst bey, so viel Reize in ihr vortheilhaftestes Licht zu setzen? She made a varnish of the fat of goats mixed with soot, with which she anointed her whole body, as she stood beneath the rays of the sun: her locks were clotted with molted grease, and powdered with the gellow dust of Buchu; her sace, which shone like the polished ebony, was beautifully

varied with spots of red earth, and appeared like the sable curtain of the night bespangled with stars; she sprinkled her limbs with wood-ashes, and perfumed them with the dung of Stinkbingsem. Her arms and legs were entwined with the shining entrails of an heifer: from her neck there hung a pouch composed of the stomach of a kid: the wings of an ostrich overshadowed the flechy promontoryes bekind; and before she wore an apron formed of the shaggy ears of a lion. Ich füge noch die Ceremonie der Zusammengebung des verliebten Paares hinzu: The Surri or Chief Priest approached them, and in a deep voice chanted the nuptial rites to the melodious grumbling of the Gom-Gom; and at the same time (according tho the manner of Caffraria) bedewed them plentifully with the urinary benediction. The bride and bridegroom rubbed in the precious stream with extasy; while the briny drops trickled from their bodies; like the oozy surge from the rocks of Chirigriqua.

39) Περι Υψους, τμημα ή, p. 15. edit. T. Fabri.

40) Scut. Hercul. v. 266.

41) Philoct. v. 31. 34.

42) Aeneid. lib. II. v. 277.

43) Metamorph. VI. v. 397.

44) Ibid. lib. VIII. v. 809.

45) Hym. in Cererem. v. 111 — 116.

46) Argonaut. lib. II. v. 228 — 33.

47) The Sea Voyage Act. III. Ein Französischer Seeräuber wird mit seinem Schiffe an eine wüste Insel verschlagen. Habsucht und Neid entzweyen seine Leute, und schaffen ein Paar Elenden, welche auf dieser Insel geraume Zeit der äußersten Noth ausgesetzt gewesen, Gelegenheit, mit dem Schiffe in die See zu stechen. Alles Vorraths von Lebensmitteln sonach auf einmahl beraubt, sehen jene Nichtswürdige gar bald den schmählichsten Tod vor Augen, und einer drückt gegen den andern seinen Hunger und seine Verzweiflung folgendergestalt aus:

Lamure. Oh, what a Tempe have I in my Stomach!
How my empty Guts cry out! My wounds ake.
Would they would bleed again, that I might got
Something to quench my thirst.

FRANVILLE. O Lamure, the Happinefs my dogs had
When I kept house at home! they had a stoerhouse,
A storehouse of most blessed bones and crusts,
Hoppy crusts. Oh, how sharp Hunger pinches me! —
LAMURE. How now, what news?
MORILLAR. Hast any Meat yet?
FRANVILLE. Not a bit that I can see;
Here be goodly quarriers, but they be cruel hard
Tognaw: I ha' got some mud, we'll eat it with spoons,
Very good thick mud; but it stincks damnably,
There's old rotten trunks of trees too,
But not a leaf nor blossom in all the island.
LAMURE. How it looks!
MORILLAR. It stincks too.
LAMURE. It may be poison.
FRANVILLE. Let it be any thing;
So I can get it down. Why Man,
Poison's a princely dish.
MORILLAR. Hast thou no bisket?
No crunbs left in thy pocket? Here is my doublet,
Give me but three small crumbs.
FRANVILLE. Not for three Kingdoms,
If I were Master of'em. Oh, Lamure,
But one poor joint of Mutton, we ha' scorn'd Man.
LAMURE. Thou speak'st of Paradise;
Or but the snuffs of those Health's,
We lave lewdly at mitnight flang away.
MORILLAR. Ah! but to lick the glasses.

Doch alles dieses ist noch nichts gegen den folgenden Auftritt, wo der Schiffschirurgus dazu kommt.

FRANVILLE. Here comes the Surgeon. What
Hast thou discover'd? Smile, smile and comfort us.
SURGEON. I am expiring.
Smile they that can. I can find nothing, Gentlemen,
Here's nothing can be meat, without a miracle.
Oh that I had my boxes and my lints now,
My stupes, my tents, and those sweet helps of Nature,
What dainly dishes could I make of'em.
MORILLAR. Hast ne'er an old suppository?
SURGEON. Oh would I had, Sir.

LAMURE. Or but the paper where such a cordial
Potion, or pills hath been entomb'd.
FRANVILLE. Or the best bladder where a coolingglister.
MORILLAR. Hast thou not searcloths left?
Nor any old pultesses?
FRANVILLE. We care not to what it hathbeen ministred.
SURGEON. Sure I have none of these dainties, Gentlemen.
FRANVILLE. Where's the great wen
Thou cut'st from Hugh the sailer's shoulder?
That would serve now sor a most princely Banquet.
SURGEON. Ay if we had it, Gentlemen,
I flung it over-bord, Slave that I was.
LAMURE. A most improvident Villain.

48) Richardson de la Peinture. T. I. p. 74.

49) Geschichte der Kunst. S. 347.

50) Nicht Apollodorus, sondern Polydorus. Plinius ist der einzige, der diese Künstler nennt, und ich wüßte nicht, daß die Handschriften in diesem Nahmen von einander abgingen. Harduin würde es gewiß sonst angemerkt haben. Auch die älteren Ausgaben lesen alle, Polydorus. Herr Winkelmann muß sich in dieser Kleinigkeit bloß verschrieben haben.

51) Αθηνοδωρος δε και Δαμιας — ούτοι δε Αρκαδες εἰσιν ἐκ Κλειτορος. Phoc. cap. 9. p. 819. Edit. Kuhn.

52) Plinius lib. XXXIV. sect. 19. p. 653. Edit. Hard.

53) Lib. XXXVI. sect. 4. p. 730.

54) Boeotic. cap. XXXIV. p. 778. Edit. Kuhn.

55) Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 730.

56) Geschichte der Kunst. Th. II. S. 331.

57) Plinius l. c. p. 727.

58) Ad vers. 7. lib. II. Aeneid. und besonders ad vers. 183. lib. XI. Man dürfte also wohl nicht Unrecht thun, wenn man das Verzeichniß der verlornen Schriften dieses Mannes mit einem solchen Werke vermehrte.

59) Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 729.

60) Geschichte der Kunst, Th. II. S. 347.

61) Lib. XXXVI. sect. 4. p. 730.

62) Man sehe das Verzeichniß der Aufschriften alter Kunstwerke beym Mar. Gudius, (ad Phaedri fab. 5. lib. I.)

und ziehe zugleich die Berichtigung desselben von Gronov (Praef. ad Tom. IX. Thesauri Antiqu. Graec.) zu Rat e.

63) Lib. I. p. 5. Edit. Hard.

64) Er verspricht wenigstens ausdrücklich, es zu thun: quae suis locis reddam. Wenn er es aber nicht gänzlich vergessen, so hat er es doch sehr im Vorbeygehen und gar nicht auf eine Art gethan, als man nach einem solchen Versprechen erwartet. Wenn er z. E. schreibt: (Lib. XXXV. sect. 39) Lysippus quoque Aeginae picturae suae inscripsit, ἐνέκαυσεν: quod profecto non fecisset, nisi encaustica inventa: so ist es offenbar, daß er dieses ἐνέκαυσεν zum Beweise einer ganz andern Sache braucht. Hat er aber, wie Harduin glaubt, auch zugleich das eine von den Werken dadurch angeben wollen, deren Aufschrift in dem Aoristo abgefaßt gewesen: so hätte es sich wohl der Mühe verlohnt, ein Wort davon mit einfließen zu lassen. Die andern zwey Werke dieser Art findet Harduin in folgender Stelle: Idem (Divus Augustus) in Curia quoque, quam in comitio consecrabat, duas tabulas impressit parieti: Nemeam sedentem supra leonem, palmigeram ipsam, adstante cum baculo sene, cujus supra caput tabula bigae dependet. Nicias scripsit se inussisse: tali enim usus est verbo. Alterius tabulae admiratio est, puberem filium seni patri similem esse, salva aetatis differentia, supervolante aquila draconem complexa. Philochares hoc suum opus esse testatus est. (Lib. XXXV. sect. 10.) Hier werden zwey verschiedene Gemählde beschrieben, welche Augustus in dem neuerbauten Rathhause aufstellen lassen. Das zweyte ist von Philochares, das erste von Nicias. Was von jenem gesagt wird, ist klar und deutlich. Aber bey diesem finden sich Schwierigkeiten. Es stellte die Nemea vor, auf einem Löwen sitzend, einen Palmenzweig in der Hand, neben ihr ein alter Mann mit einem Stabe; cujus supra caput tabula bigae dependet. Was heißt das? Ueber dessen Haupt eine Tafel hing, worauf ein zweyspänniger Wagen gemahlt war? Das ist noch der einzige Sinn, den man diesen Worten geben kann. Also war auf das Hauptgemählde noch ein an-

deres kleineres Gemählde gehangen? Und beyde waren von dem Nicias? So muß es Harduin genommen haben. Denn wo wären hier sonst zwey Gemählde des Nicias, da das andere ausdrücklich dem Philochares zugeschrieben wird? Inscripsit Nicias igitur geminae huic tabulae suum nomen in hunc modum; Ο ΝΙΚΙΑΣ ΕΝΕΚΑΥΣΕΝ; atque adeo e tribus operibus, quae absolute fuisse inscripta, ILLE FECIT, indicavit Praefatio ad Titum, duo haec sunt Niciae. Ich möchte den Harduin fragen: wenn Nicias nicht den Aoristum, sondern wirklich das Imperfectum gebraucht hätte, Plinius aber hätte bloß bemerken wollen, daß der Meister, anstatt des γραφειν, εγκαιειν gebraucht hätte; würde er in seiner Sprache auch nicht noch alsdenn haben sagen müssen, Nicias scripsit se inussisse? Doch ich will hierauf nicht bestehen; es mag wirklich des Plinius Wille gewesen seyn, eines von den Werken, wovon die Rede ist, dadurch anzudeuten. Wer aber wird sich das doppelte Gemählde einreden lassen, deren eines über dem andern gehangen? Ich mir nimmermehr. Die Worte cujus supra caput tabula bigae dependet, können also nicht anders als verfälscht seyn. Tabula bigae, ein Gemählde, worauf ein zweyspänniger Wagen gemahlt, klingt nicht sehr Plinianisch, wenn auch Plinius schon sonst den Singularem von bigae braucht. Und was für ein zweyspänniger Wagen? Etwa, dergleichen zu den Wettrennen in den Nemeäischen Spielen gebraucht wurden; so, daß dieses kleinere Gemählde in Ansehung dessen, was es vorstellte, zu dem Hauptgemählde gehört hätte? Das kann nicht seyn: denn in den Nemeäischen Spielen waren nicht zweyspännige, sondern vierspännige Wagen gewöhnlich. (Schmidius in Prael. ad Nemeonicas, p. 2.) Einsmahls kam ich auf die Gedanken, daß Plinius anstatt des bigae vielleicht ein Griechisches Wort geschrieben, welches die Abschreiber nicht verstanden, ich meyne πτυχιον. Wir wissen nähmlich aus einer Stelle des Antigonus Carystius, beym Zenobius, (conf. Gronovius T. IX. Antiquit. Graec. Praef. p. 7.) daß die alten Künstler nicht immer ihre Nahmen auf ihre Werke selbst, sondern

auch wohl auf besondere Täfelchen gesetzt, welche dem Gemählde oder der Statue angehangen wurden. Und ein solches Täfelchen hieß πτυχιον. Dieses Griechische Wort fand sich vielleicht in einer Handschrift durch die Glosse, tabula, tabella erklärt; und das tabula kam endlich mit in den Text. Aus πτυχιον ward bigae; und so entstand das tabula bigae. Nichts kann zu dem Folgenden besser passen, als dieses πτυχιον; denn das Folgende eben ist es, was darauf stand. Die ganze Stelle wäre also zu lesen: cujus supra caput πτυχιον dependet, quo Nicias scripsit se inussisse. Doch diese Correctur, ich bekenne es, ist ein wenig kühn. Muß man denn auch alles verbessern können, was man verfälscht zu seyn beweisen kann? Ich begnüge mich, das letztere hier geleistet zu haben, und überlasse das erstere einer geschicktern Hand. Doch nunmehr wiederum zur Sache zurück zu kommen; wenn Plinius also nur von einem Gemählde des Nicias redet, dessen Aufschrift im Aoristo abgefaßt gewesen, und das zweyte Gemählde dieser Art das obige des Lysippus ist: welches ist denn nun das dritte? Das weiß ich nicht. Wenn ich es bey einem andern alten Schriftsteller finden dürfte, als bey dem Plinius, so würde ich nicht sehr verlegen seyn. Aber es soll bey dem Plinius gefunden werden; und noch einmahl: bey diesem weiß ich es nicht zu finden.

65) Gesch. der Kunst, Th. II. S. 394.

66) Cap. 1.

67) So sagt Statius obnixa pectora (Thebaid. lib. VI. v. 863.)

——— rumpunt obnixa furentes
Pectora.

welches der alte Glossator Barths durch summa vi contra nitentia erklärt. So sagt Ovid (Halievt. v. 11.) obnixa fronte, wenn er von der Meerbramse (Scaro) spricht, die sich nicht mit dem Kopfe, sondern mit dem Schwanze durch die Reusen zu arbeiten sucht:

Non audet radiis obnixa occurrere fronte.

68) Περι Ὑψους, τμημα ιϛ. Edit. T. Fabri. p. 36. 39.

69) De Pictura Vet. lib. I. cap. 4. p. 33.

70) Von der Nachahmung der Griechischen Werke u. s. w. S. 23.

71) Τμημα β.

72) Geschichte der Kunst, Th. I. S. 136.

73) Herodotus de Vita Homeri, p. 756. Edit. Wessel.

74) Geschichte der Kunst, Th. I. S. 176. Plinius lib. XXXV. sect. 36. Athenaeus lib. XII. p. 543.

75) Geschichte der Kunst, Theil II. S. 353. Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 729. l. 17.

76) Geschichte der Kunst, Theil II. S. 328. »Er führte die Antigone, sein erstes Trauerspiel, im dritten Jahre der sieben und siebenzigsten Olympias auf.« Die Zeit ist ungefähr richtig, aber daß dieses erste Trauerspiel die Antigone gewesen sey, das ist ganz unrichtig. Samuel Petit, den Herr Winkelmann in der Note anführt, hat dieses auch gar nicht gesagt; sondern die Antigone ausdrücklich in das dritte Jahr der vier und achtzigsten Olympias gesetzt. Sophokles ging das Jahr darauf mit dem Perikles nach Samos, und das Jahr dieser Expedition kann zuverlässig bestimmt werden. Ich zeige in meinem Leben des Sophokles, aus der Vergleichung mit einer Stelle des ältern Plinius, daß das erste Trauerspiel dieses Dichters, wahrscheinlicher Weise Triptolemus gewesen. Plinius redet nähmlich (Lib. VIII. sect. 12. p. 107. Edit. Hard.) von der verschiedenen Güte des Getreides in verschiedenen Ländern, und schließt: Hae fuere sententiae. Alexandro magno regnante, cum clarissima fuit Graecia, atque in toto terrarum orbe potentissima; ita tamen ut ante mortem ejus annis fere CXLV Sophocles poeta in fabula Triptolemo frumentum italicum ante cuncta laudaverit, ad verbum translata sententia;

Et fortunatum Italiam frumento canère candido.

Nun ist zwar hier nicht ausdrücklich von dem ersten Trauerspiele des Sophokles die Rede; allein es stimmt die Epoche desselben, welche Plutarch und der Scholiast und die Arundelschen Denkmähler einstimmig in die sieben und siebenzigste Olympias setzen, mit der Zeit, in welche Plinius den Triptolemus setzt, so genau überein, daß man nicht wohl anders als diesen Triptolemus selbst für das erste Trauerspiel des Sophokles erkennen kann.

Die Berechnung ist gleich geschehen. Alexander starb in der hundert und vierzehnten Olympias; hundert und fünf und vierzig Jahre betragen sechs und dreißig Olympiaden und ein Jahr, und diese Summe von jener abgerechnet, gibt sieben und siebenzig. In die sieben und siebenzigste Olympias fällt also der Triptolemus des Sophokles, und da in eben diese Olympias, und zwar, wie ich beweise, in das letzte Jahr derselben, auch das erste Trauerspiel desselben fällt: so ist der Schluß ganz natürlich, daß beyde Trauerspiele eins sind. Ich zeige zugleich eben daselbst, daß Petit die ganze Hälfte des Capitels seiner Miscellaneorum (XVIII. lib. III. eben dasselbe, welches Herr Winkelmann anführt) sich hätte ersparen können. Es ist unnöthig in der Stelle des Plutarch, die er daselbst verbessern will, den Archon Aphepsion, in Demotion, oder ἀνεψιος zu verwandeln. Er hätte aus dem dritten Jahre der sieben und siebenzigsten Olympias nur in das vierte derselben gehen dürfen, und er würde gefunden haben, daß der Archon dieses Jahres von den alten Schriftstellern eben so oft, wo nicht noch öfterer, Aphepsion, als Phädon genannt wird. Phädon nannte ihn Diodorus Siculus, Dionysius Halicarnasseus und der Ungenannte in seinem Verzeichnisse der Olympiaden. Aphepsion hingegen nennen ihn die Arundelschen Marmor, Apollodorus, und der diesen anführt, Diogenes Laertius. Plutarchus aber nennt ihn auf beyde Weise; im Leben des Theseus, Phädon, und in dem Leben des Cimons, Aphepsion. Es ist also wahrscheinlich, wie Palmerius vermuthet, Aphepsionem et Phaedonem Archontas fuisse eponymos; scilicet uno in magistratu mortuo, suffectus fuit alter (Exercit. p. 452. — Vom Sophokles, erinnere ich noch gelegentlich, hatte Herr Winkelmann auch schon in seiner ersten Schrift von der Nachahmung der Griechischen Kunstwerke (S. 8.) eine Unrichtigkeit einfließen lassen. »Die schönsten jungen Leute tanzten unbekleidet auf dem Theater, und Sophokles, der große Sophokles, war der erste, der in seiner Jugend dieses Schauspiel seinen Bürgern gab.« Auf dem Theater hat Sophokles nie nackend getanzt; sondern um die Trophäen nach dem Salaminischen Siege,

und auch nur nach einigen nackend, nach andern aber bekleidet (Athen. lib. I. p. m. 20.) Sophokles war nähmlich unter den Knaben, die man nach Salamis in Sicherheit gebracht hatte; und hier auf dieser Insel war es, wo es damahls der tragischen Muse, alle ihre drey Lieblinge in einer vorbildenden Gradation zu versammeln beliebte. Der kühne Aeschylus half siegen: der blühende Sophokles tanzte um die Trophäen, und Euripides ward an eben dem Tage des Sieges, auf eben der glücklichen Insel geboren.

Ende.

Anhang
zum
Laokoon,
bestehend
in dem, was sich noch unter des Verfassers nachgelassenen Handschriften zur Fortsetzung desselben vorgefunden.

Zweyter Theil.

XXX.

Herr Winkelmann hat sich in der Geschichte der Kunst näher erklärt. Auch er bekennt, daß die Ruhe eine Folge der Schönheit ist.

Nothwendigkeit sich über dergleichen Dinge so präcis auszudrücken, als möglich. Ein falscher Grund ist schlimmer als gar kein Grund.

XXXI.

Herr Winkelmann scheint dieses höchste Gesetz der Schönheit bloß aus den alten Kunstwerken abstrahirt zu haben. Man kann aber eben so unfehlbar durch bloße Schlüsse darauf kommen. Denn da die bildenden Künste allein vermögend sind, die Schönheit der Form hervorzubringen, da sie hierzu der Hülfe keiner andern Kunst bedürfen, da andere Künste gänzlich darauf Verzicht thun müssen:

so ist es wohl unstreitig, daß diese Schönheit nicht anders als ihre Bestimmung seyn kann.

Die eigentliche Bestimmung einer schönen Kunst kann nur dasjenige seyn, was sie ohne Beyhülfe einer andern hervorzubringen im Stande ist. Dieses ist bey der Mahlerey die körperliche Schönheit.

Um körperliche Schönheiten von mehr als einer Art zusammenbringen zu können, fiel man auf das Historienmahlen.

Der Ausdruck, die Vorstellung der Historie, war nicht die letzte Absicht des Mahlers. Die Historie war bloß ein Mittel, seine letzte Absicht, mannigfaltige Schönheit, zu erreichen.

Die neuen Mahler machen offenbar das Mittel zur Absicht. Sie mahlen Historie, um Historie zu mahlen, und bedenken nicht, daß sie dadurch ihre Kunst nur zu einer Hülfe anderer Künste und Wissenschaften machen oder wenigstens sich der Hülfe der andern Künste und Wissenschaften so unentbehrlich machen, daß ihre Kunst den Werth einer primitiven Kunst gänzlich dadurch verliert.

Der Ausdruck körperlicher Schönheit ist die Bestimmung der Mahlerey.

Die höchste körperliche Schönheit also ihre höchste Bestimmung.

Die höchste körperliche Schönheit existirt nur in dem Menschen, und auch nur in diesem vermöge des Ideals.

Dieses Ideal findet bey den Thieren schon weniger, in der vegetabilischen und leblosen Natur aber gar nicht Statt.

Dieses ist es, was dem Blumen- und Landschaftsmahler seinen Rang anweiset.

Er ahmt Schönheiten nach, die keines Ideals fähig sind; er arbeitet also bloß mit dem Auge und mit der Hand; und das Genie hat an seinem Werke wenig oder gar keinen Antheil.

Doch ziehe ich noch immer den Landschaftsmahler demjenigen Historienmahler vor, der, ohne seine Hauptabsicht auf die Schönheit zu richten, nur Klumpen Personen mahlt, um seine Geschicklichkeit in dem bloßen Ausdrucke, und nicht in dem der Schönheit untergeordneten Ausdrucke, zu zeigen.

XXXII.

Allein zur körperlichen Schönheit gehört mehr, als Schönheit der Form. Es gehört auch dazu die Schönheit der Farben und die Schönheit des Ausdrucks.

Unterschied in Ansehung der Schönheit der Farben zwischen Carnation und Colorirung. Carnation ist die Colorirung solcher Gegenstände, welche eine bestimmte Schönheit der Form haben, also vornehmlich des menschlichen Körpers. Colorirung ist der Gebrauch der Local-Farben überhaupt.

Unterschied in Ansehung der Schönheit des Ausdrucks, zwischen transitorischen und permanenten. Jener ist gewaltsam und folglich nie schön. Dieser ist die Folge von der öftern Wiederhohlung der erstern, verträgt sich nicht allein mit der Schön-

heit, sondern bringt auch mehr Verschiedenheit in die Schönheit selbst

XXXIII.

Ideal der körperlichen Schönheit. Was es ist? Es besteht in dem Ideale der Form vornehmlich, doch auch mit in dem Ideale der Carnation und des permanenten Ausdrucks.

Die bloße Colorirung und der transitorische Ausdruck haben kein Ideal: weil die Natur selbst sich nichts Bestimmtes darin vorgesetzt hat.

XXXIV.

Falsche Uebertragung des mahlerischen Ideals in der Poesie. Dort ist es ein Ideal der Körper, hier muß es ein Ideal der Handlung seyn. Dryden in seiner Vorrede zum Fresnoy. Baco Organ. Lowth.

XXXV.

Noch übertriebener würde es seyn, wenn man nicht bloß von dem Dichter vollkommene moralische Wesen, sondern wohl gar vollkommene schöne

körperliche Wesen erwarten und verlangen wollte. Gleichwohl thut dieses Herr Winkelmann in seinem Urtheile vom Milton. S. 28. G. d. K.

Winkelmann scheint den Milton wenig gelesen zu haben, sonst würde er wissen, daß man schon längst angemerkt, nur er habe Teufel zu schildern gewußt, ohne zu der Häßlichkeit der Form seine Zuflucht zu nehmen.

Ein solches verfeinertes Bild der teuflischen Häßlichkeit hatte vielleicht Guido Reni im Kopfe. (Dryden's Preface to the art of Painting S. IX.) aber weder er, noch sonst einer, hat es ausgeführt.

Miltons häßliche Bilder aber, als die Sünde und der Tod, gehören gar nicht zur Handlung, sondern füllen bloß Episoden.

Miltons Kunstgriff, auf diese Art in der Person des Teufels, den Peiniger und den Gepeinigten zu trennen, welche nach dem gemeinen Begriffe in ihm verbunden werden.

XXXVI.

Aber auch von den Haupthandlungen Miltons lassen sich die wenigsten mahlen. Wohl; aber daraus folgt nicht, daß sie bey Milton nicht gemahlt sind.

Die Poesie mahlt durch einen einzigen Zug: die Mahlerey muß alles übrige hinzuthun In

jener also kann etwas sehr mahlerisch seyn, was sich durch diese gar nicht ausführen läßt.

XXXVII.

Folglich liegt es nicht an dem vorzüglichen Genie Homers, daß bey ihm alles zu mahlen ist; sondern lediglich an der Wahl der Materie. Beweis hiervon. Erster Beweis: aus verschiedenen unsichtbaren Gegenständen, welche Homer eben so unmahlerisch behandelt hat, als Milton, z. E. die Zwietracht.

XXXVIII.

Zweyter Beweis; aus den unsichtbaren Gegenständen, welche Milton vortrefflich behandelt hat. Die Liebe im Paradiese. Die Einfältigkeit und Armuth der Mahler über dieses Subject. Der gegenseitige Reichthum Miltons.

XXXIX.

Stärke Miltons in successiven Gemählden. Exempel davon aus allen Büchern des verlornen Paradieses.

Gemählde beym Milton.

I) Von progressivischen Gemählden, von welchen uns Homer so vortreffliche Beyspiele gibt, finden sich auch sehr schöne beym Milton. Als

α) das Erheben des Satans aus dem brennenden Pfuhle. P. L. B. I. v. 221 — 228.

β) die erste Eröffnung der Höllenpforten durch die Sünde. B. II. v. 811 — 813.

γ) die Entstehung der Welt. B. III. v. 708 — 718.

δ) der Sprung des Satans in das Paradies. B. III. v. 181 — 183.

ε) der Flug Raphaels zur Erde. B. V. v. 246 — 277.

ζ) der erste Aufbruch des himmlischen Heeres wider die rebellischen Engel. B. VI. v. 56 — 78.

η) die Annäherung der Schlange zur Eva. IX. 509.

θ) die Erbauung der Brücke von der Hölle zur Erde, von der Sünde und dem Tode. X. 285.

ι) Satans Zurückkunft zur Hölle und unsichtbare Besteigung seines Thrones. X. 414.

κ) die Verwandlung des Satans in eine Schlange. X. 510.

Auch die Schönheit der Form hat Milton nach Homers Manier, nicht sowohl nach ihren Bestandtheilen als nach ihren Wirkungen geschildert. Man sehe die Stelle der Wirkung, welche die Schönheit der Eva auf den Satan selbst hat. Buch IX. 455 — 66.

II) Auch an solchen Gemählden, die wirklich von der Mahlerey behandelt werden können, ist Milton weit reicher, als ihn Caylus und Winkelmann glaubt; obschon Richardson, der sie ausdrücklich auszeichnen wollen, in ihrer Wahl oft sehr unglücklich und unverständig gewesen ist. Z. E.

1) Richardson hält den Raphael mit seinen drey Paar Flügeln (B. V. v. 277.) für einen schönen Gegenstand der Mahlerey; und es ist offenbar, daß er eben dieser sechs Flügeln wegen ein sehr untauglicher ist. Obschon das Bild aus dem Jesais genommen, so ist es doch darum nichts mahlerischer. Die Gestalt des Cherubims ist eben so unmahlerisch. XI. v. 129.

2) Desgleichen das Bild der aufrecht einhergehenden Schlange (B. IX. 496.), welches wider alle Ponderation in der Mahlerey seyn würde; ob es schon bey dem Dichter sehr gefällt.

XL.

Miltons Mahlerey einzelner sinnlicher Gegenstände. In dieser würde er dem Homer überlegen seyn,

wenn wir nicht schon erwiesen hätten, daß sie nicht für die Poesie gehört.

Meine Meinung, daß diese Mahlerey eine Folge seiner Blindheit war.

Spuren dieser seiner Blindheit in verschiedenen einzelnen Stellen.

Entgegengesetzter Beweis, daß Homer nicht blind gewesen.

Blindheit Miltons.

Ich bin der Meinung, daß die Blindheit Miltons auf seine Art zu schildern und sichtliche Gegenstände zu beschreiben einen Einfluß gehabt hat.

Außer dem Exempel, welches ich bereits von den Flammen, welche Finsterniß von sich strahlen, angemerkt habe, finde ich eines, (P. L. B. III. 722.) welches vielleicht gleichfalls hierher gezogen werden kann. Uriel will dem, in einen Engel des Lichts verstellten Satan, am Erdball, die Wohnung des Menschen zeigen und sagt:

> Look downward on that globe, whose hither side
> With light from hence, though but reflected, shines.

»Siehe auf jenen Ball nieder, dessen Seite, die nach uns gewandt ist, mit Lichte scheint, das von hier entlehnt ist.« — Man merke, daß beyder Gesichtspunct in der Sonne war, von da aus sie nicht mehr von dem Erdballe sehen konnten, als eben die Seite, welche der Sonne zugekehrt war. Aus den Worten des Dichters aber sollte es scheinen, als ob sie auch von daher die andere unerleuchtete Hälfte hätten erblicken können, welches unmöglich ist. An dem Monde können wir zwar öfters die eine erleuchtete und die andere unerleuchtete Hälfte erbli-

cken; aber das macht, weil wir uns an einem dritten Orte befinden und nicht in dem Punct, von welchem die Erleuchtung ausgeht.

Die allgemeine Wirkung seiner Blindheit aber scheint die geflissentliche Ausmahlung sichtbarer Gegenstände zu seyn. Homer mahlt dergleichen selten mehr als durch ein einziges Beywort; weil eine einzige Eigenschaft eines sichtbaren Gegenstandes hinlänglich ist, uns der andern auf einmahl erinnerlich zu machen, indem wir sie alle Tage beysammen vor Augen haben. Ein Blinder hingegen, bey dem die Eindrücke der sichtbaren Gegenstände mit der Zeit immer schwächer und schwächer werden müssen, bey dem eine einzige Eigenschaft eines Dinges die Bilder der übrigen nicht so geschwind und lebhaft hervorbringen kann, weil er sie öfters beysammen zu sehen die Gelegenheit verloren. Ein Blinder muß natürlicher Weise auf den Einfall kommen, die Eigenschaften zu häufen, um sich durch die Erinnerung mehrerer Kennzeichen das Bild des Ganzen lebhafter zu machen. Wenn Moses z. E. Gott sagen läßt: es werde Licht und es ward Licht: so drückt sich Moses wie ein Sehender gegen Sehende aus. Nur einem Blinden kann es einkommen, dieses Licht zu beschreiben; denn da die Erinnerung des Eindrucks, welchen das Licht auf ihn gemacht hat, sehr schwach geworden, so sucht er es durch alles zu verstärken, was er bey dem Lichte je gedacht oder empfunden hat. (P. L. B. VII. v. 243—246.)

Let there be light!' Said God: and fortwith light
Ethereal, first of things, quintessence pure,
Sprung from the Deep: and from her native east
To journey through the aery gloom began.

XLI.

Neue Bestärkung, daß sich Homer nur auf successive Gemählde eingelassen, durch die Widerlegung einiger Einwürfe, als von der Beschreibung des Pallastes in der Iliade. Er wollte bloß den Begriff der Größe dadurch erwecken. Beschreibung der Gärten des Alcinous *); auch diese beschreibt er nicht als schöne Gegenstände, die auf einmahl schön in die Augen fallen, welches sie in der Natur selbst nicht sind.

XLII.

Selbst bey dem Ovid sind die successiven Gemählde die häufigsten und schönsten, und gerade dasjenige, was nie gemahlt worden und nie gemahlt werden kann.

*) Odyss. VII., welche Beschreibung Pope sich aussuchte, und in den Guardian übersetzt einrückte, ehe er noch das Uebrige übersetzte.

Eben so berühmt waren bey den Alten die Gärten des Adonis, deren Beschreibung bey dem Marino Canto VI. Vergleichung dieser Beschreibung mit der des Homers.

Die Beschreibung des Paradieses beym Milton. B. IX. v. 439.; desgleichen IV. 260.

XLIII.

Unter den Gemählden der Handlung gibt es eine Gattung, wo die Handlung nicht in einem einzigen Körper sich nach und nach äußert, sondern wo sie in verschiedene Körper neben einander vertheilt ist. Diese nenn' ich collective Handlungen, und sind diejenigen, welche der Mahlerey und Poesie gemein sind; doch mit verschiedenen Einschränkungen.

Ich verbessere meine Eintheilung der Gegenstände der poetischen und der eigentlichen Mahlerey folgendergestalt.

Die Mahlerey schildert Körper, und andeutungsweise durch Körper, Bewegungen.

Die Poesie schildert Bewegungen, und andeutungsweise durch Bewegungen, Körper.

Ein Reihe von Bewegungen, die auf einen Endzweck abzielen, heißt eine Handlung.

Diese Reihe von Bewegungen, ist entweder in ebendemselben Körper, oder in verschiedene Körper vertheilt. Ist sie in ebendemselben Körper, so will ich es eine einfache Handlung nennen; und eine collective Handlung, wenn sie in mehrere Körper vertheilt ist.

Da eine Reihe von Bewegungen in ebendemselben Körper sich in der Zeit ereignen muß: so ist es klar, daß die Mahlerey auf die einfachen Handlungen gar keinen Anspruch machen kann. Sie verbleiben der Poesie einzig und allein.

Da hingegen die verschiedenen Körper, in welche die Reihe von Bewegungen vertheilt ist, neben einander in dem Raume existiren müssen; der Raum

aber das eigentliche Gebieth der Mahlerey ist; so gehören die collectiven Handlungen nothwendig zu ihren Vorwürfen.

Aber werden diese collectiven Handlungen deswegen, weil sie in dem Raum erfolgen, aus den Vorwürfen der poetischen Mahlerey auszuschließen seyn?

Nein. Denn obschon diese collectiven Handlungen im Raum geschehen: so erfolgt doch die Wirkung auf den Zuschauer in der Zeit. Das ist: da der Raum, den wir auf einmahl zu übersehen fähig sind, seine Schranken hat; da wir unter mannigfaltigen Theilen neben einander uns nur der wenigsten auf einmahl lebhaft bewußt seyn können: so wird Zeit dazu erfordert, diesen größern Raum durchzugehen und uns dieser reichern Mannigfaltigkeit nach und nach bewußt zu werden.

Folglich kann der Dichter eben sowohl, das nach und nach beschreiben, was ich bey dem Mahler nur nach und nach sehen kann; so daß die collectiven Handlungen das eigentliche gemeinschaftliche Gebieth der Mahlerey und Poesie sind.

Sie sind, sage ich, ihr gemeinschaftliches Gebieth, das sie aber nicht auf einerley Art bebauen können.

Gesetzt auch, daß die Betrachtung der einzelnen Theile in der Poesie eben so geschwind geschehen könnte, als in der Mahlerey: so fällt doch ihre Verbindung in jener weit schwerer als in dieser, und das Ganze kann folglich in der Poesie von der Wirkung nicht seyn, als es in der Mahlerey ist.

Was sie daher am Ganzen verliert, muß sie an den Theilen zu gewinnen suchen, und nicht leicht

eine collective Handlung schildern, in der nicht jeder Theil, für sich betrachtet, schön ist.

Diese Regel braucht die Mahlerey nicht. Sondern da bey ihr die Verbindung der erst einzeln betrachteten Theile so geschwind geschehen kann, daß wir wirklich das Ganze auf einmahl zu übersehen glauben: so muß sie vielmehr sich eher in den Theilen, als in dem Ganzen vernachlässigen; und es ist ihr eben so erlaubt, als zuträglich, unter diese Theile auch minder schöne und gleichgültige Theile zu mengen, sobald sie zu der Wirkung des Ganzen etwas beytragen können.

Diese doppelte Regel, nähmlich, daß der Mahler bey Vorstellung collectiver Handlungen mehr auf die Schönheit des Ganzen; der Dichter hingegen mehr darauf sehen muß, daß so viel möglich jeder einzelne Theil schön sey, spricht das Urtheil über eine Menge Gemählde des Künstlers und des Dichters und kann beyde in der Wahl ihrer Vorwürfe sicher leiten.

Z. E. Angelo hätte, ihr zufolge, kein jüngstes Gericht mahlen sollen. Nicht zu gedenken, wie viel dieses Gemählde, durch die verjüngten Dimensionen, von der Seite des Erhabenen verlieren muß; da das allergrößte noch immer ein jüngstes Gericht en mignature ist: so ist es gar keiner schönen Anordnung fähig, die auf einmahl ins Auge fallen könnte; und die allzu vielen Figuren, so gelehrt und kunstreich auch eine jede für sich selbst ist, verwirren und ermüden das Auge.

Der sterbende Adonis ist bey dem Bion ein vortreffliches Gemählde. Allein ich zweifle, daß es einer schönen Anordnung unter der Hand des

Mahlers fähig ist, wenn er, ich will nicht sagen alle, sondern nur die meisten Züge des Dichters beybehalten will. Die um ihn heulenden Hunde, ein so rührender Zug bey dem Dichter, würden unter den Liebes-Göttern und Nymphen, dünkt mich, einen schlechten Effect thun.

XLIV.

Wie der Dichter Körper nur andeutungsweise durch Bewegungen schildert, so sucht er auch sichtliche Eigenschaften des Körpers in Bewegungen aufzulösen. Als z. E. die Größe. Beyspiel von der Höhe eines Baumes. Von der Breite der Pyramiden. Von der Größe der Schlange.

XLV.

Von der Bewegung in der Mahlerey; warum sie nur Menschen und keine Thiere darin empfinden.

Den Schranken der bildenden Künste zufolge, sind alle ihre Figuren unbeweglich. Das Leben der Bewegung, welches sie zu haben scheinen, ist der Zusatz unserer Einbildung; die Kunst thut nichts, als daß sie unsere Einbildung in Bewegung setzt. Zeuxis, erzählt man, mahlte einen Knaben, welcher Trauben trug, und in diesem war die Kunst der Natur so nahe gekommen, daß die Vögel darnach flogen. Aber dieses machte

den Zeuxis auf sich selbst unwillig. Ich habe, sagte er, die Trauben besser gemacht, als den Knaben; denn hätte ich auch diesen gehörig vollendet, so hätten sich die Vögel vor ihm scheuen müssen. — Wie sich ein bescheidener Mann doch oft selbst schikanirt! Ich muß mich des Zuges wider den Zeuxis annehmen. Und hättest du, lieber Meister, den Knaben auch noch so vollendet, er würde die Vögel doch nicht abgeschreckt haben, nach seiner Traube zu fliegen. Thierische Augen sind schwerer zu täuschen, als menschliche; sie sehen nichts, als was sie sehen; uns hingegen verführt die Einbildung, daß wir auch das zu sehen glauben, was wir nicht sehen.

XLVI.

Von der Schnelligkeit und den verschiedenen Mitteln des Dichters sie auszudrücken.

Die Stelle beym Milton B. X. v. 90. Die allgemeine Reflexion über die Schnelligkeit der Götter, ist bey weitem von der Wirkung nicht, als das Bild würde gewesen seyn, welches uns Homer auf eine oder die andere Art davon gemacht hätte. Vielleicht würde er, anstatt »er stieg sogleich herab« gesagt haben: Er war herabgestiegen.

Die Schnelligkeit ist eine Erscheinung zugleich im Raum und in der Zeit. Sie ist das Product von der Länge des erstern und der Kürze der letztern.

Sie selbst also kann kein Vorwurf der Mahle-

rey seyn; und wenn Caylus *) dem Künstler bey allen Gelegenheiten, wo schneller Pferde gedacht wird, sorgfältig empfiehlt, alle seine Kunst anzuwenden, diese Schnelligkeit auszudrücken: so kann man sich leicht einbilden, daß man bloß die Ursache derselben, das Anstrengen der Pferde, und den Anfang derselben, den ersten Satz der Pferde, zu sehen bekommen würde **).

Hingegen können die Dichter diese Schnelligkeit auf mehr als eine Weise ungemein sinnlich ausdrücken, nachdem sie 1) entweder, wenn die Länge des Raums bekannt ist, vornehmlich auf die Kürze der Zeit unsere Einbildungskraft heften; 2) oder einen sonderbaren ungeheuern Maßstab des Raums annehmen; 3) oder auch weder der Zeit noch des

*) Tab. VII. et XII. Lib. V. de l'Iliade.

**) Ich erinnere mich indeß hier einer Anmerkung, die ich bey Gelegenheit eines der alten Gemählde aus dem Nasonischen Grabmahle gemacht habe. (Bellorius Tab. XII.) Es stellt den Raub der Proserpine vor. Pluto führt sie auf seinem vierspännigen Wagen davon, und ist bereits an dem Eingange des Avernus. Merkur leitet die Rosse, deren egale Schnelligkeit sehr wohl ausgedrückt ist. Aber durch einen ganz besondern Kunstgriff hat der Künstler selbst in den Wagen etwas zu legen gewußt, welches uns seine Bewegung, auch ohne auf die Pferde zu sehen, sehr sinnlich macht. Er zeigt die Räder nähmlich etwas von der Seite und verschoben, durch welche Verschiebung ihre cirkelmäßige Figur in ein Oval verwandelt wird, und indem er dieses Oval ein wenig außer seine Perpendicul-Linie gegen den Ort zu, wohin die Bewegung geschehen soll, stellt, so erregt er dadurch den Begriff des Umfallens, mit welchem Umfallen des Rades die Bewegung nothwendig verbunden ist.

Raums erwähnen, sondern bloß die Schnelligkeit aus den Spuren schließen lassen, die der bewegte Körper auf seinem Wege zurückläßt.

1) Wenn die verwundete Venus auf dem Wagen des Mars von dem Schlachtfelde in den Olymp zurückfährt: so ergreift Iris den Zügel, treibt die Pferde an, die Pferde fliegen völlig und sogleich sind sie da *).

Παρ δε οἱ Ιρις ἐβαινε, και ἡνια λαζετο χερσιν
Μαςιξεν δ'ἐλααν, τω δ'οὐκ ἀκοντε π τεσθην.
Αἰψα δ'ἐπειθ' ἱκοντο θεων ἐδος, αἰπυν' Ολυμπον.

Die Zeit, in welcher die Pferde von dem Schlachtfelde in den Olymp anlangen, erscheint hier nicht größer, als die Zeit zwischen dem Aufsteigen der Iris und dem Ergreifen der Zügel; zwischen dem Ergreifen der Zügel und dem Antreiben; zwischen dem Antreiben und der Willigkeit der Pferde. — Ein anderer Griechischer Dichter läßt die Zeit, so zu reden, noch sichtbarer verschwinden. Antipater sagt von dem Wettläufer Arias **).

Ἡ γαρ ἐφ' ὑσπληγγων, ἡ τερματος εἰδε τις ἀκρου
Ἠιθεον, μεσσῳ δ'οὐποτ' ἐνι ςαδιῳ.

Man sah den Jüngling entweder noch in den Schranken oder schon am Ziele; in der Mitte der Laufbahn sah man ihn nie.

2) Wenn Juno mit Minerva herabfährt, um dem Blutvergießen des Mars zu steuern ***).

*) Iliad. E. 365—67.
**) Anthol. lib. I.
***) Iliad. E. 770.

Ὁσσον δ' ἠεροειδες ἀνηρ ἰδεν ὀφθαλμοισιν
Ἡμενος ἐν σκοπιῃ, λευσσων ἐπι οἰνοπα ποντον,
Τοσσον ἐπιθρωσκουσι, θεων ὑψηχεες ἱπποι.

Welch ein Raum, und dieser Raum ist nur ein Sprung! Und ist nur die Elle des ganzen Weges; an dessen Ende die Göttinnen schon gleich in der folgenden Zeile sind. — Scipio Gentili in seinen Anmerkungen über den Tasso, sagt, daß ein großer damahls lebender Kunstrichter den Virgil getadelt habe, daß er den Merkur *), indem er von dem Olymp nach Carthago fliegt, unterweges auf dem Berge Atlas ruhen lasse; quasi che non si convenga ad uno Dio lo stancarsi. Allein, fährt er fort, ich verstehe diesen Einwurf nicht; und ohne Zweifel, daß ihn Tasso eben so wenig verstand, welcher sich kein Bedenken macht, den Virgil in diesem Stücke nachzuahmen. Denn Tasso läßt den Gabriel, als er von Gott zum Gottfried herabgeschickt wird, auf dem Libanus ruhen **). — Wie Tasso den Virgil hier nachgeahmt, so ist Virgil dem Homer gefolgt; welcher den Merkur, als er von dem Jupiter zur Calypso gesendet wird, auf dem Pierius Station halten läßt ***). Meiner Meinung nach hätte Gentili dem Kunstrichter sagen sollen: »Ihr müßt dieses Anhalten auf dem Atlas nicht als ein Zeichen

*) Aen. lib. IV. 252.
**) Canto I. st. 14.
***) Odyss. E. 50.

der Ermüdung des Gottes betrachten; als ein solches würde es allerdings unanständig seyn. Sondern die Absicht des Dichters dabey ist diese: er will euch eine lebhafte Idee von der Weite des Weges machen, und zerlegt ihn also in zwey Hälften und läßt euch aus der bekannten Größe der einen kleinern Hälfte auf die unbekannte Größe der andern Hälfte schließen.« Von dem innersten Olymp bis auf den Pierius oder Atlas; oder von diesen Bergen, bis in die Insel Ogygia, oder bis nach Carthago; und so wird mir die Weite des Weges sinnlicher, als wenn es bloß hieße, aus dem Olymp nach Ogygia oder Carthago. — Tasso bleibt nur gewissermaßen darin hinter den alten Dichtern zurück, daß er einen Berg nimmt, welcher dem Orte, wohin der Engel geschickt wird, zu nahe liegt. Von Tortosa bis zum Libanus ist ein zu kleiner Weg, als daß er mich, den Weg von dem Libanus bis in den Himmel mir besonders weit vorzustellen, veranlassen könnte.

3) Von dieser dritten Art ist die Beschreibung Homers von den Stuten des Erichthonius *):

Αἱ δ᾽ ὅτε μεν σκιρτῳεν ἐπι ζειδωρον αρουραν
Ἀκρον ἐπ᾽ ἀνθερικων καρπον θεον, οὐδε κατεκλων»
Ἀλλ᾽ ὅτε δη σκιρτωεν ἐπ᾽ εὐρεα νωτα θαλασσης
Ἀκρον ἐπι ῥηγμινος ἁλος πολιοιο θεεσκον.

»Sie liefen über die Spitzen der Aehren, ohne sie

*) Iliad. XX. v. 216.

»zu beugen, und liefen auf der schäumenden Fläche »des Meeres einher.« — Es ist philosophisch richtig, daß die äußerste Geschwindigkeit den Körpern, über welche sie geschieht, keine Zeit läßt, irgend einen Eindruck anzunehmen; in dem Augenblicke, in welchem der Druck auf die Aehre geschieht, hört er auch schon wieder auf; und die Aehre muß sich also in eben demselben Augenblicke beugen und wieder aufrichten; das ist, sie muß sich gar nicht beugen. — Die Dacier, welche das erste Θεον durch marchoient übersetzt, ohne Zweifel aus der kleinen nichtswürdigen Ursache, nicht zweymahl couroient sagen zu dürfen, verdirbt die ganze Schönheit der Stelle. Denn dieses marchoient involvirt eine gewisse Langsamkeit, mit welcher jene Erscheinung unmöglich bestehen kann.

Indeß kann man sagen, muß dieses auch noch so schnelle Aufsetzen auf die unterliegenden Körper, dennoch die Bewegung in etwas langsamer machen, wenn dieses Etwas auch schon noch so unendlich, noch so unmerklich ist. Und daher läßt Homer seine Götter, wenn er ihnen die allermöglichste Schnelligkeit geben will, gar nicht aufsetzen, den Boden gar nicht berühren, sondern über den Boden dahin streichen, und zwar ohne Fortsetzung der Füße, mit aneinander geschlossenen Beinen, weil schon die wechselsweise Bewegung *) derselben Verzögerung und Aufenthalt zu erfordern scheint. Diese seinen Göttern eigenthümliche Bewegung vergleicht

*) De gressu Deorum, siehe Comment. in Virgil. Aeneid. lib. I. v. 405. Et fera incessu patuit Dea; et Wonerius cap. I. de umbra.

der Dichter mit dem Fluge der Tauben, als wenn er von der Juno und Minerva sagt: Iliad. E. 778.

Αἱ δε βατην τρηρωσι πελειασιν ἰθμαθ' ὁμοιαι.

Denn alsdenn ist der Flug der Tauben am schnellsten, wenn sie mit unbeweglichen Flügeln dahin schießen, wie Virgil sagt: Aen. v. 217.

Radit iter liquidum, celeres neque commovet alas.

Eustathius zwar meynt, daß sie hier den Tauben verglichen werden, weil die Alten geglaubt, daß die Fußstapfen der Tauben nicht zu sehen wären. Aus der Bewegung mit geschlossenen Füßen ward auch Neptun von Ajas erkannt. Iliad. IV. 71 nach der Auslegung des Heliodorus, Aeth. lib. III. p. 147. Edit. Commel.

Und diesen Stand mit geschlossenen Beinen, weil er ein Bild der Schnelligkeit sey, sagt Heliodorus, hätten die Aegyptier daher auch den Bildsäulen ihrer Götter gegeben.

Mir fiel hierbey ein, daß man auch den senkrechten Hang der Arme in den Aegyptischen Formen auf diese Schnelligkeit ziehen könnte; denn demissis manibus fugere, sagten die Alten, sey so geschwind als möglich fliehen, und Aristoteles merkt ausdrücklich an *), ὅτι οἱ θεοντες θαττον θεουσι παρασειοντες τας χειρας.

Doch dieser senkrechte Hang der Arme, dieser geschlossene Stand der Beine, war nicht den Aegyptischen Gottheiten besonders, sondern ihren menschlichen Figuren überhaupt gemein.

*) Aristot. de incessu animalium, et Erasmi Adagia p. 600. Edit. Francof. 1646.

Woher dieses? die natürlichste Stellung ist es gewiß nicht; denn ob es schon die einfältigste zu seyn scheint, so ist es doch gewiß, daß sich der Mensch am seltensten darin befindet: weßhalb ich nicht begreifen kann, wie, nach Herrn W. (S. 8) der Anfang der Kunst selbst auf die Aegyptischen Formen führen können.

Vielleicht dürfte man sagen: es ist der Stand der völligen Ruhe, und nur diesen hielten die Aegyptischen Künstler ihren unbeweglichen Nachahmungen für anständig und zuträglich.

Doch so früh räsonnirt man in der Kunst nicht, und die ersten Bestimmungen enthüllt die Kunst mehr durch äußerliche Veranlassungen, als durch Ueberlegungen.

Meine Meinung ist also diese: die ersten Aegyptischen Figuren standen mit senkrechten Armen und mit zusammengeschlossenen Füßen. Man thue noch das dritte Kennzeichen hinzu, mit zugeschlossenen Augen, und man hat offenbar die Stellung eines Leichnams. Nun erinnere man sich, welche Sorgfalt die alten Aegyptier auf die Leichname wandten, wie viel Kunst und Kosten sie anwandten, selbige unverweslich zu erhalten, und es ist natürlich, daß sie auch das Ansehen des Verstorbenen werden zu erhalten gesucht haben. Dieses brachte sie auf die Mahlerey und die bildenden Künste überhaupt. Sie machten über das Gesicht des Leichnams eine Art von Larve, auf welche sie die Gesichtszüge des Verstorbenen nach der Aehnlichkeit ausdrückten. Eine solche Larve ist die Persona Aegyptiaca bey dem Beger T. III. p. 402., welche Herr Winkelmann unrichtig eine Mumie nennt. (S. 32.

n. 2.) Doch nicht allein das Gesicht, auch der ganze Körper ward in eine Art von hölzerner Maske eingefaßt, welche die Gestalt desselben ausdrückte, daher sie Herodotus *) ausdrücklich ξυλινον τυπον ἀνθρωποειδεα nennt.

Herr Winkelmann will es zwar läugnen, daß die ältesten menschlichen Figuren mit zugeschlossenen Augen gewesen; und erklärt das μεμυκοτα beym Diodorus durch nictantia (S. 8. Anm. 3.) So hat es auch schon Marsham übersetzt, Can. Chron. pag. 292. Edit. Lips. Allein die vornehmste Ursache, warum er diese Auslegung macht, fällt weg, wenn man den Diodorus selbst nachsieht. Diodorus sagt nicht, daß die Bildsäulen des Dädalus mit zugeschlossenen Augen gewesen, wie Herr Winkelmann vorgibt; sondern er sagt gerade das Gegentheil: die Bildsäulen vor dem Dädalus hatten zugeschlossene Augen, aber Dädalus öffnete sie ihnen; so wie er die Beine ihnen auseinander setzte, und die Arme lüftete.

Aus meiner Erklärung, von dem Ursprunge der Aegyptischen Kunst, läßt sich auch noch erklären, warum die ältesten Aegyptischen Figuren mit dem Rücken an einer Säule anliegen. Es war der Gebrauch der Aegyptier, die nach der Figur des Leichnams gearbeiteten Särge an die Mauer zu lehnen, und das erste hölzerne oder steinerne Bild war nichts als die grobe Nachahmung eines solchen Sarges.

Was vor dem Dädalus also in Aegypten nichts als ein religiöser Gebrauch war, ein bloßes Hülfs-

*) Lib. II. p. 143. Edit. Wess.

mittel des Gedächtnisses, erhob Dädalus zur Kunst, indem er die Nachahmungen todter Körper zu Nachahmungen lebendiger Körper machte; und daher alle das Fabelhafte, was man von seinen Werken erdichtete.

Doch die Aegyptischen Künstler selbst müssen diesen Schritt des Dädalus bald nachgethan haben. Denn nach dem Diodorus (lib. I.) ist Dädalus selbst in Aegypten gewesen, und hat sich noch da durch seine Kunst einen unsterblichen Ruhm erworben. »Parallel dicht zusammenstehende Füße, wie »sie einige alte Scribenten anzudeuten scheinen,« sagt Herr Winkelmann, »hat keine einzige übrig ge»bliebene Aegyptische Figur.« (S. 39.) Ich möchte das Vorgeben dieser alten Scribenten, welches zu einmüthig und zu ausdrücklich ist, nicht verdächtig machen. Man darf nur erwägen, daß die ältesten Werke der Sculptur, besonders bey den Aegyptiern, sowohl als Griechen von Holz waren: (Pausanias Corinth. cap. XIX. p. 152. Edit. Kuhn.) so fällt die Verwunderung größtentheils weg, daß sich keines davon erhalten. Genug, daß wir den parallelen Stand der Füße auf andern Werken der alten Aegyptischen Kunst, als auf der Tabula Isiaca noch erblicken.

Die Aegyptier blieben bey den ersten Verbesserungen des Dädalus stehen: die Griechen erhoben sie weiter bis zur Vollkommenheit.

2.

Von der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die Künste bedienen.

Von der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die schönen Künste bedienen, hängt auch die Möglichkeit und Leichtigkeit ab, mehrere derselben mit einander zu einer gemeinschaftlichen Wirkung zu verbinden.

Die Verschiedenheit zwar, nach welcher sich ein Theil der schönen Künste willkührlicher, und der andere natürlicher Zeichen bedienet, kann bey dieser Verbindung nicht besonders in Betrachtung kommen. Da die willkührlichen Zeichen eben deswegen, weil sie willkührlich sind, alle mögliche Dinge in allen ihren möglichen Verbindungen ausdrücken können, so ist von dieser Seite ihre Verbindung mit den natürlichen Zeichen ohne Ausnahme möglich.

Allein, da diese willkührlichen Zeichen zugleich auf einander folgende Zeichen sind, die natürlichen Zeichen aber nicht alle auf einander folgen, sondern eine Art derselben neben einander geordnet werden müssen: so folgt von selbst, daß die willkührlichen Zeichen sich mit diesen beyden Arten natürlicher Zeichen nicht gleich leicht und gleich intim werden vereinigen lassen.

Daß willkührliche, auf einander folgende Zeichen mit natürlichen auf einander folgenden Zeichen sich leichter und intimer werden vereinigen lassen, als mit natürlichen neben einander geordneten Zeichen, ist klar. Da aber auf beyden Theilen noch

der Unterschied hinzukommen kann, daß es entweder Zeichen für einerley oder für verschiedene Sinne sind, so kann diese intime Verbindung wiederum ihre Grade haben.

1) Die Vereinigung willkührlicher auf einander folgender hörbarer Zeichen, mit natürlichen auf einander folgenden hörbaren Zeichen, ist unstreitig unter allen möglichen die vollkommenste, besonders wenn noch dieses hinzukommt, daß beyderley Zeichen nicht allein für einerley Sinn sind, sondern auch von eben demselben Organe zu gleicher Zeit gefaßt und hervorgebracht werden können.

Von dieser Art ist die Verbindung der Poesie und Musik, so, daß die Natur selbst sie nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und eben derselben Kunst bestimmt zu haben scheint.

Es hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beyde zusammen nur eine Kunst ausmachten. Ich will indeß nicht läugnen, daß die Trennung nicht natürlich erfolgt sey, noch weniger will ich die Ausübung der einen ohne die andere tadeln; aber ich darf doch bedauern, daß durch diese Trennung man an die Verbindung fast gar nicht mehr denkt, oder wenn man ja noch daran denkt, man die eine Kunst nur zu einer Hülfskunst der andern macht, und von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beyde zu gleichen Theilen hervorbringen, gar nicht mehr weiß. Hernach ist noch auch dieses zu erinnern, daß man nur eine Verbindung ausübt, in welcher die Dichtkunst die helfende Kunst ist, nähmlich in der Oper, die Verbindung aber, wo die Musik die helfende Kunst wäre, noch

unbearbeitet gelassen hat*). Oder sollte ich sagen, daß man in der Oper auf beyde Verbindungen gedacht habe: nähmlich, auf die Verbindung, wo die Poesie die helfende Kunst ist, in der Arie; und auf die Verbindung, wo die Musik die helfende Kunst ist, im Recitativ? Es scheint so. Nur dürfte die Frage dabey seyn, ob diese vermischte Verbindung, wo nur nach der Reihe die eine Kunst der andern subservirt, in einem und eben demselben Ganzen natürlich sey, und ob die wollüstigere, welches unstreitig die ist, wo die Poesie der Musik subservirt, nicht der andern schadet, und unser Ohr zu sehr vergnügt, als daß es das wenigere Vergnügen bey der andern nicht zu matt und schläfrig finden sollte.

Dieses Subserviren unter den beyden Künsten besteht darin, daß die eine vor der andern zum

*) Vielleicht ließe sich hieraus ein wesentliches Unterscheidungszeichen zwischen der Französischen und Italienischen Oper festsetzen.

In der Französischen Oper ist die Poesie weniger die Hülfskunst; und es ist natürlich, daß die Musik derselben sonach nicht so brillant werden könne.

In der Italienischen ist alles der Musik untergeordnet: dieses sieht man selbst aus der Einrichtung der Opern des Metastasio; aus der unnöthigen Häufung der Personen, z. E. in der Zenobia, welche noch weit verwickelter ist, als Crebillons; aus der übeln Gewohnheit, jede Scene, auch die allerpassionirteste, mit einer Arie zu schließen. (Der Sänger will beym Abgehen für seine Cadence beklatscht seyn.)

Man müßte in dieser Absicht die besten Französischen Opern, als Atys und Armide, gegen die besten des Metastasio untersuchen.

Hauptwerk gemacht wird, nicht aber darin, daß sich die eine bloß nach der andern richtet, und wenn ihre verschiedenen Regeln in Collision kommen, daß die eine der andern so viel nachgibt als möglich. Denn dieses ist auch in der alten Verbindung geschehen.

Aber woher diese verschiedenen Regeln, wenn es wahr ist, daß beyder Zeichen einer so intimen Verbindung fähig sind? Daher, daß beyder Zeichen zwar in der Folge der Zeit wirken, aber das Maß der Zeit, welches den Zeichen der einen und der andern widerspricht, nicht einerley ist. Die einzelnen Töne in der Musik sind keine Zeichen, sie bedeuten nichts und drücken nichts aus; sondern ihre Zeichen sind die Folgen der Töne, welche Leidenschaft erregen und bedeuten können. Die willkührlichen Zeichen der Worte hingegen bedeuten vor sich selbst etwas, und ein einziger Laut, als willkührliches Zeichen, kann so viel ausdrücken, als die Musik nicht anders als in einer langen Folge von Tönen empfindlich machen kann. Hieraus entspringt die Regel, daß die Poesie, welche mit Musik verbunden werden soll, nicht von der gedrungenen Art seyn muß; daß es bey ihr keine Schönheit ist, den besten Gedanken in so wenig als mögliche Worte zu bringen, sondern daß sie vielmehr jedem Gedanken durch die längsten geschmeidigsten Worte so viel Ausdehnung geben muß, als die Musik braucht, etwas Aehnliches hervorbringen zu können. Man hat den Componisten vorgeworfen, daß ihnen die schlechteste Poesie die beste wäre, und sie dadurch lächerlich zu machen geglaubt; aber sie ist ihnen nicht deswegen die liebste, weil sie schlecht

ist, sondern weil die schlechte nicht gedrängt und gepreßt ist. Es ist aber darum nicht jede Poesie, welche nicht gedrängt und gepreßt ist, schlecht; sie kann vielmehr sehr gut seyn, ob sie gleich freylich, als bloße Poesie betrachtet, nachdrücklicher und schöner seyn könnte. Allein sie soll auch nicht als bloße Poesie betrachtet werden.

Daß eine Sprache vor der andern zur Musik geschickt sey, ist wohl unstreitig, nur will kein Volk das Wenigere auf seine Sprache kommen lassen. Die Unschicklichkeit beruht aber nicht bloß in der rauhen und harten Aussprache, sondern auch zu Folge der gemachten Anmerkung, in der Kürze der Wörter, und zwar dieses nicht allein, weil die kurzen Wörter auch meistentheils hart sind, und sich schwer unter einander verbinden lassen, sondern auch schon deswegen, weil sie kurz sind, weil sie zu wenig Zeit brauchen, als daß ihnen die Musik mit ihren Zeichen gleichen Schritts folgen könnte.

Völlig kann keine Sprache von der Beschaffenheit seyn, daß ihre Zeichen eben so viel Zeit erforderten, als die Zeichen der Musik, und ich glaube, dieses ist der natürliche Anlaß gewesen, ganze Passagen auf eine Sylbe zu legen.

2) Nach dieser vollkommensten Vereinigung der Poesie und Musik folgt die Vereinigung willkührlicher auf einander folgender hörbarer Zeichen mit willkührlich auf einander folgenden sichtbaren Zeichen, das ist die Verbindung der Musik mit der Tanzkunst, der Poesie mit der Tanzkunst und der vereinigten Musik und Poesie mit der Tanzkunst.

Unter diesen drey Verbindungen, von welchen

allen wir bey den Alten Exempel finden, ist wiederum die Verbindung der Musik mit der Tanzkunst die vollkommenere; denn obschon hörbare mit sichtbaren Zeichen verbunden werden, so fällt doch dafür hinwiederum der Unterschied des Zeitraums, den diese Zeichen nöthig haben, weg, welcher in der Verbindung der Poesie mit der Tanzkunst oder der vereinigten Poesie und Musik mit der Tanzkunst bleibt.

3) Wie es eine Verbindung willkührlich auf einander folgender hörbarer Zeichen mit natürlich auf einander folgenden hörbaren Zeichen gibt: sollte es nicht auch eine Verbindung willkührlicher auf einander folgender sichtbarer Zeichen mit natürlich auf einander folgenden sichtbaren Zeichen geben? Ich glaube, dieses war die Pantomime der Alten, wenn wir sie außer ihrer Verbindung mit der Musik betrachten. Denn es ist gewiß, daß die Pantomime nicht aus bloß natürlichen Bewegungen und Stellungen bestand, sondern, daß sie auch willkührliche zu Hülfe nahm, deren Bedeutung von der Convention abhing *).

Dieses muß man annehmen, um die Vollkommenheit der alten Pantomime wahrscheinlich zu finden, zu welcher noch ihre Verbindung mit der Poesie vieles beytrug. Dieses aber war eine Verbindung von einer besondern Art, indem nicht Zeichen und Zeichen mit einander verbunden wurden, sondern bloß die Folge der einen nach der Folge der andern eingerichtet, bey der Ausführung diese letztere aber unterdrückt ward.

*) Die einfache Kunst, welche sich willkührlich auf einander folgender sichtbarer Zeichen bedient, wird die Sprache der Stummen seyn.

II. Dieses waren die vollkommenen Verbindungen, die unvollkommenen sind diejenigen, da willkührliche auf einander folgende Zeichen mit natürlichen neben einander geordneten Zeichen verbunden werden, derer vornehmste die Verbindung der Mahlerey mit der Poesie seyn würde. Wegen des Unterschiedes, daß die Zeichen der einen im Raume und die Zeichen der andern in der Zeit auf einander folgen, kann keine vollkommene Verbindung entstehen, woraus eine gemeinschaftliche Wirkung entspränge, sondern nur eine Verbindung, bey welcher die eine der andern untergeordnet ist.

Erstlich also die Verbindung, wo die Mahlerey der Dichtkunst untergeordnet ist. Hierher gehört der Gebrauch der Bänkelsänger, den Inhalt ihrer Lieder mahlen zu lassen und darauf zu weisen.

Die Verbindung, welche Caylus angibt, ist mehr von der Art, wo die alte Pantomime mit der Poesie verbunden war. Diese ist, die Folge der Zeichen der einen durch die Folge der Zeichen der andern zu bestimmen.

Daß die Mahlerey sich natürlicher Zeichen bedient, muß ihr allerdings einen großen Vorzug vor der Poesie gewähren, welche sich nur willkührlicher Zeichen bedienen kann.

Indeß sind beyde hierin auch nicht so weit auseinander, als es dem ersten Ansehen nach scheinen sollte, und die Poesie hat nicht nur wirklich auch natürliche Zeichen, sondern auch Mittel, ihre will-

führlichen zu der Würde und Kraft der natürlichen zu erhöhen.

Anfangs ist es gewiß, daß die ersten Sprachen aus der Onomatopöie entstanden sind, und daß die ersten erfundenen Wörter gewisse Aehnlichkeit mit den auszudrückenden Sachen gehabt haben. Dergleichen Wörter finden sich auch jetzt noch in allen Sprachen, mehr oder weniger, nachdem die Sprache selbst mehr oder weniger von ihrem ersten Ursprunge entfernt ist. Aus dem klugen Gebrauche dieser Wörter entsteht das, was man den musikalischen Ausdruck in der Poesie nennt, von welchem öfters und vielfältig Exempel angeführt werden.

So weit indeß die verschiedenen Sprachen größtentheils in ihren einzelnen Worten von einander abgehen, so viel Aehnliches haben sie indeß noch in denjenigen Fällen, in welchen, allem Ansehen nach, die ersten Menschen die ersten Töne von sich hören ließen. Ich meyne, bey dem Ausdruck der Leidenschaften. Die kleinen Wörter, mit welchen wir unsere Verwunderung, unsere Freude, unsern Schmerz ausdrücken, mit einem Worte, die Interjectiones sind in allen Sprachen ziemlich einerley und verdienen daher, als natürliche Zeichen betrachtet zu werden. Ein großer Reichthum an dergleichen Partikeln ist daher allerdings eine Vollkommenheit einer Sprache, und ob ich schon weiß, welchen Mißbrauch elende Köpfe davon machen können, so bin ich doch auch gar nicht mit der frostigen Anständigkeit zufrieden, welche sie beynahe gänzlich verbannen will. Man sehe, mit welcher Mannigfaltigkeit und Menge von Interjectionen,

Philoktet bey dem Sophokles seinen Schmerz ausdrückt. Ein Uebersetzer in neuere Sprachen muß sehr verlegen seyn, was er dafür substituiren soll.

Die Poesie bedient sich ferner nicht bloß einzelner Wörter, sondern dieser Wörter in einer gewissen Folge. Wenn also auch schon nicht die Wörter natürliche Zeichen sind, so kann doch ihre Folge die Kraft eines natürlichen Zeichens haben. Wenn nähmlich alle die Worte vollkommen so auf einander folgen, als die Dinge selbst, welche sie ausdrücken. Dieses ist ein anderer poetischer Kunstgriff, der noch nie gehörig berührt worden und eine eigene Erläuterung durch Exempel verdient.

Das Bisherige erweiset, daß es der Poesie nicht ganz und gar an natürlichen Zeichen mangelt. Sie hat aber auch ein Mittel, ihre willkührlichen Zeichen zu dem Werthe der natürlichen zu erheben, nähmlich die Metapher. Da nähmlich die Kraft der natürlichen Zeichen in ihrer Aehnlichkeit mit den Dingen bestehet, so führt sie, anstatt dieser Aehnlichkeit, welche sie nicht hat, eine andere Aehnlichkeit ein, welche das bezeichnete Ding mit einem andern hat, dessen Begriff leichter und lebhafter erneuert werden kann.

Zu diesem Gebrauche der Metaphern gehören auch die Gleichnisse. Denn das Gleichniß ist im Grunde nichts, als eine ausgemahlte Metapher, oder die Metapher nichts, als ein zusammen gezogenes Gleichniß.

Die Unmöglichkeit, in der sich die Mahlerey befindet, sich dieses Mittels zu bedienen, gibt der Poesie einen großen Vorzug, indem sie sonach eine Art von Zeichen hat, welche die Kraft der natür-

lichen haben, nur daß sie diese Zeichen selbst hinwiederum durch willkührliche ausdrücken muß.

Nicht jeder Gebrauch der willkührlichen auf einander folgenden hörbaren Zeichen ist Poesie. Warum soll jeder Gebrauch natürlicher neben einander stehender sichtbarer Zeichen Mahlerey seyn, in so fern Mahlerey für die Schwester der Poesie angenommen wird?

So gut es von jenen einen Gebrauch gibt, der nicht eigentlich auf die Täuschung geht, durch den man mehr zu belehren als zu vergnügen, mehr sich verständlich zu machen, als mit sich fortzureißen sucht; das ist, so gut die Sprache ihre Poesie hat, so gut muß auch die Mahlerey dergleichen haben.

Es gibt also poetische und prosaische Mahlerey.

Prosaische Mahler sind diejenigen, welche die Dinge, die sie nachahmen wollen, nicht dem Wesen ihrer Zeichen anmessen.

1) Ihre Zeichen sind neben einander stehend; welche folglich Dinge, die auf einander folgen, damit vorstellen.
2) Ihre Zeichen sind natürlich, welche folglich sie mit willkührlichen vermischen, die Allegoristen.
3) Ihre Zeichen sind sichtbar, welche folglich nicht durch das Sichtbare das Sichtbare, sondern das Hörbare oder Gegenstände anderer Sinne vorstellen wollen. Erläuterung the enraged Musician von Hogarth.

Die Mahlerey, sagt man, bedient sich natürlicher Zeichen. Dieses ist, überhaupt zu reden, wahr. Nur muß man sich nicht vorstellen, daß sie sich gar keiner willkührlichen Zeichen bediene: wovon an einem andern Orte.

Und hiernächst lasse man sich belehren, daß selbst ihre natürlichen Zeichen, unter gewissen Umständen, es völlig zu seyn aufhören können.

Ich meyne nähmlich so: unter diesen natürlichen Zeichen sind die vornehmsten, Linien, und aus diesen zusammengesetzte Figuren. Nun ist es aber nicht genug, daß diese Linien unter sich eben das Verhältniß haben, welches sie in der Natur haben; eine jede derselben muß auch die nähmliche und nicht bloß verjüngte Dimension haben, die sie in der Natur hat, oder in demjenigen Gesichtspuncte haben würde, aus welchem das Gemählde betrachtet werden soll.

Derjenige Mahler also, welcher sich vollkommner natürlicher Zeichen bedienen will, muß in Lebensgröße oder wenigstens nicht merklich unter Lebensgröße mahlen. Derjenige, welcher zu weit unter diesem Maße bleibt, der Verfertiger kleiner Cabinetstücke, der Miniaturmahler, kann zwar im Grunde eben derselbe große Künstler seyn: nur muß er nicht verlangen, daß seine Werke eben die Wahrheit haben, eben die Wirkung thun sollen, welche jene Werke haben und thun.

Eine menschliche Figur von einer Spanne, von einem Zolle, ist zwar das Bild eines Menschen; aber es ist doch schon gewissermaßen ein symbolisches Bild; ich bin mir der Zeichen dabey bewußter, als der bezeichneten Sache; ich muß die ver-

jüngte Figur in meiner Einbildungskraft erst wieder zu ihrer wahren Größe erheben, und diese Verrichtung meiner Seele, sie mag noch so geschwind, noch so leicht seyn, verhindert doch immer, daß die Intuition des Bezeichneten nicht zugleich mit der Intuition des Zeichens erfolgen kann.

Man dürfte vielleicht einwenden: »die Dimensionen der sichtbaren Dinge, sofern sie gesehen werden, sind wandelbar; sie hängen von der Entfernung ab, und es gibt Entfernungen, in welchen eine menschliche Figur nur eine Spanne, einen Zoll groß zu seyn scheint; welchemnach man auch nur anzunehmen braucht, daß diese verjüngte Figur aus dieser Entfernung genommen, um die Zeichen für vollkommen natürlich gelten zu lassen.

Allein ich antworte: in der Entfernung, in welcher eine menschliche Figur nur von der Größe einer Spanne, oder eines Zolls zu seyn scheint, erscheint sie auch undeutlicher: das ist aber bey den verjüngten Figuren in dem Vorgrunde kleiner Gemählde nicht, und die Deutlichkeit ihrer Theile widerspricht der annehmlichen Entfernung und erinnert uns zu lebhaft, daß die Figuren verjüngt und nicht entfernt sind.

Es ist hiernächst bekannt, wie viel die Größe der Dimensionen zu dem Erhabenen beyträgt, und dieses Erhabene verliert sich durch die Verjüngung in der Mahlerey gänzlich. Ihre größten Thürme, ihre schärfsten rauhesten Abstürze, ihre noch so überhangenden Felsen, werden auch nicht einen Schatten von dem Schrecken, und dem Schwindel erregen, den sie in der Natur erregen, und den sie

auch in der Poesie in einem ziemlichen Grade erregen können.

Welch ein Gemählde beym Shakespear, wo Edgar den Gloster auf die äußerste Spitze des Hügels führt, von welcher er sich herabstürzen will *)!

— — — — Comme on, sir,
Here's the place; stand still. How fearful
And dizzy'tis, to cast one's Eyes so low!
The Crows and Choughs, that wing the midway air
Show scarce so gross as Beetles: half way down
Hangs one that gathers samphire; dreadful trade!
Methinks, he seems no bigger, than his head!
The Fisher-men, that walk upon the beach
Appear like mice; and yon' tall anchoring bark,
Diminish'd to her Cock; her Cock, a Buoy
Almost too small for sight. The murmuring surge
That on the unnumber'd idle Pebbles chafes
Cannot be heard so high. I'll loock no more;
Lest my brain turn and the deficient sight
Topple down headlong —

Mit dieser Stelle Shakespears ist zu vergleichen die Stelle beym Milton B. VII. v. 210, wo der Sohn Gottes in das grundlose Chaos herabsieht. Diese Tiefe ist bey weitem die größere; gleich-

*) King Lear, Act. IV. Sc. 5.

wohl thut die Beschreibung derselben keine Wirkung, weil sie uns durch nichts anschauend gemacht wird; welches bey dem Shakespear so vortrefflich durch die allmählige Verkleinerung der Gegenstände geschieht.

3.

Die verjüngten Dimensionen schwächen die Wirkung in der Mahlerey.

Die verjüngten Dimensionen schwächen die Wirkung in der Mahlerey.

Ein schönes Bild in Miniatur kann unmöglich eben dasselbe Wohlgefallen erwecken, welches dieses Bild in seiner wahren Größe erwecken würde.

Wo die Dimensionen aber nicht beybehalten werden können, da will der Betrachter sie wenigstens aus der Vergleichung mit gewissen bekannten und bestimmten Größen schließen und beurtheilen können.

Die bekannteste und bestimmteste Größe ist die menschliche Gestalt. Daher sind auch fast alle Längenmaße von der menschlichen Gestalt oder von einzelnen Theilen derselben hergenommen worden. Eine Elle, ein Fuß, eine Klafter, ein Schritt, ein Zoll, Mannshoch ꝛc.

Sonach glaube ich, daß die menschlichen Figuren dem Landschaftsmahler, auch außer dem höhern Leben, das sie in sein Stück bringen, noch den wich-

tigen Dienst leisten, daß sie das Maß aller übrigen Gegenstände und ihrer Entfernungen untereinander, darin werden.

Läßt er sie weg, so muß er diesen Mangel eines gewissen Maßes, durch Anbringung anderer Dinge ersetzen, welche der Mensch zu seinem Gebrauche oder Bequemlichkeit gemacht, und daher nach seiner Größe eingerichtet hat. Ein Haus, eine Hütte, ein Zaun, eine Brücke, ein Steig, können diesen Dienst verrichten ꝛc.

Und will der Künstler eine ganz unbebaute Wüste, verlassene Gegend, ohne alle Menschen und menschliche Spuren schildern, so muß er wenigstens Thiere von bekannter Größe hineinsetzen, aus deren Verhältnisse zu den übrigen Gegenständen man auf ihre eigentlichen Dimensionen schließen kann.

Der Mangel eines bestimmten und bekannten Maßes, kann auch in historischen, und nicht bloß in Landschaftsstücken von übler Wirkung seyn. »Die dichterische Erfindung,« sagt der Herr von Hagedorn *), »sobald sie der bloßen Einbildungskraft überlassen ist, leidet Zwerge und Riesen beysammen, aber die mahlerische Erfindung, oder die Vertheilung ist nicht so gutwillig und biegsam.« Er erläutert seine Meinung durch ein echtes Gemählde des Alterthums, den schlafenden Cyklopen des Timanthes. Dieses Riesen ungeheure Größe auszudrücken, hat der Künstler dessen Daumen durch daneben gestellte Satyren mit einem Thyrsus ausmessen lassen. Er findet den Einfall sinnreich, aber in einer mahlerischen Zusammensetzung sowohl mit

*) Von der Mahlerey, S. 169.

den ersten Begriffen vom Gruppiren und unsern jetzigen Ideen vom Helldunkeln streitend, als auch dem ungezwungenen Gleichgewicht des Gemähldes nachtheilig. Man kann es dem Herrn von Hagedorn auf sein Wort glauben, daß dieser Gegenstand alle die bemerkten Unbequemlichkeiten hat. Allein es sind dieses nur Unbequemlichkeiten für das Auge des erwähnten Kenners; ich füge aus dem, was ich von den Dimensionen gesagt habe, eine andere hinzu, die er für jedes Auge hat, und für das ungeübtere am meisten.

Wenn mir der Dichter den Riesen und den Zwerg nennt, so weiß ich es aus den Worten, daß er die zwey Extreme meynt, zu welchen die menschliche Gestalt von ihrer gewöhnlichen Größe abweichen kann. Allein wenn der Mahler eine große und eine kleine Figur verbindet, woher weiß ich, daß es jene Extreme seyn sollen? Ich kann wechselsweise sowohl die kleine als die große für die Figur von der gewöhnlichen Größe annehmen. Nehme ich die kleinere dafür an, so ist die große ein Kolossus, nehme ich die große dafür an, so wird die kleine ein Lilliputer. Ich kann mir in diesem Falle noch eine größere und in jenem noch eine kleinere gedenken. Es bleibt also unentschieden, ob der Mahler einen Zwerg oder einen Riesen, oder ob er beydes vorstellen wollen.

Julius Romanus ist es nicht allein, welcher den Einfall des Timanthes nachgeahmt hat *); auch Franciscus Floris hat ihn in seinem Herkules unter den Pygmäen gebraucht, in einer Zeich-

*) Richardson, Traité de la Peinture T. I. p. 84.

nung, die Herr Cock 1563 gestochen hat. Ich zweifle aber, ob sehr glücklich. Da er nähmlich die Pygmäen nicht als verwachsene und bucklichte Zwerge, sondern als in allen ihren Verhältnissen wohlgewachsene kleine Menschen vorstellt, so würde ich nicht wissen, ob es nicht Menschen von ordentlicher Größe, und der unter der Eiche schlafende Herkules nicht ein Riese seyn sollte, wenn ich nicht den Herkules an seiner Keule und Löwenhaut erkennte und es schon wüßte, daß das Alterthum den Herkules zwar als einen großen, aber als keinen ungeheuern Mann vorgestellt. Timanthes läßt einen Satyr den Daumen des Cyklopen mit einem Thyrsus messen; Miros einen Pygmäen die Fußsohle des Herkules mit einem Stabe. Es ist wahr, Herkules ist in Betrachtung der Pygmäen so gut Riese, als der Cyklope in Betrachtung der Satyren. Demohngeachtet thut die ähnliche Ausmessung hier nicht auch die ähnliche Wirkung. Die Satyren waren an ihrer Gestalt kenntlich und ihre Größe war die gewöhnliche menschliche Größe. Wenn sie also den Daumen des Cyklopen messen, so erkennen wir klar daraus, wie viel der Cyklope größer als der Satyr sey. So auch bey den Pygmäen; das Messen des Pygmäen erweckt die Idee von der Größe des Herkules; gleichwohl aber ist es hier nicht auf die Größe des Herkules, sondern auf die Kleinheit der Pygmäen angesehen, und die Idee von dieser hätte Floris am lebhaftesten machen sollen. Dieses aber konnte nicht wohl anders geschehen, als wenn er den Zwergen auch außer ihrer Kleinheit, noch andere Eigenschaften, die wir dabey zu denken gewohnt sind, gegeben hätte; die Ungestaltheit nähm-

lich, oder das vergrößerte Verhältniß ihrer Breite gegen ihre Länge. Er hätte sie den Figuren in concaven oder convexen Spiegeln, mit welchen sie Aristoteles vergleicht, ähnlicher machen sollen *).

4.

Allegorie.

Eine von den schönsten kurzgefaßten allegorischen Fictionen, ist beym Milton (Paradise lost Buch III. 685), wo Satan den Uriel hintergeht.

— Oft though wisdom wake, suspicion sleeps
At wisdom's gate and to simplicity
Resigns her charge, while goodness thinks no ill
Where no ill seems —

»Oft, wenn gleich die Weisheit wacht, schläft der Argwohn an ihren Thüren und gibt sein Amt der Einfalt, maßen die Güte nichts Böses vermuthet, wo nichts Böses hervorblickt.«

Und so gefallen mir die allegorischen Fictionen; aber sie weitläuftig ausbilden, die erdichteten Wesen nach allen ihren Attributen der Mahlerey beschreiben, und auf diese eine ganze Folge von mancherley Vorfällen gründen, dünkt mich ein kindischer, gothischer, mönchischer Witz.

*) Aristoteles Probl. Sect. X. nach der Verbesserung des Vossius ad Pompon. Melam Lib. III. Cap. 8. p. 587.

Die einzige Weise indeß, wie eine weitläuftigere allegorische Fiction noch erträglich zu machen ist, ist von dem Cebes gebraucht worden: er erzählt nicht die bloße Fiction, sondern so wie sie von einem Mahler behandelt worden.

5.

Von den nothwendigen Fehlern.

Dieses Capitel der Aristotelischen Dichtkunst ist bisher noch am wenigsten commentirt worden.

Ich nenne nothwendige Fehler solche, ohne welche vorzügliche Schönheiten nicht seyn würden, denen man nicht anders, als mit Verlust dieser Schönheiten, abhelfen kann.

So ist im Milton ein nothwendiger Fehler, der Gebrauch der Sprache in allem dem weiten Umfange, welcher Kenntnisse voraussetzt, die Adam noch nicht haben konnte. Es ist wahr, Adam konnte so und so nicht reden, man konnte mit ihm so und so nicht reden: aber laßt ihn reden, wie er hätte reden müssen, so fällt zugleich das große vortreffliche Bild weg, welches der Dichter seinen Lesern macht. Und es ist ohnstreitig die höhere Absicht des Dichters, die Phantasie seiner Leser mit schönen und großen Bildern zu füllen, als überall adäquat zu seyn. Z. E. B. V. 888 von den Fahnen und Standarten der Engel — — desgleichen gehören seine theologischen Fehler hieher, oder dasjenige, was mit den genauern Begriffen, die wir uns von

den Geheimnissen der Religion zu machen haben, zu streiten scheinet, ohne welches er aber das in keiner uns sinnlich zu machenden Zeitfolge hätte erzählen können, was vor der Zeit geschahe. Z. E. wenn er den Allmächtigen (B. V. 604) zu seinen Engeln sagen läßt:

This day I have begot whom I declare
My only son, and on this holy hill
Him have anointed, whom ye now behold
At my right hand; your head I him appoint.

Heute mag hier immer heißen von Ewigkeit; Gott hatte den Sohn von Ewigkeit gezeugt; gut: aber dieser Sohn war doch nicht von Ewigkeit das, was er seyn sollte, oder er ward wenigstens nicht dafür erkannt. Es gab eine Zeit, da die Engel nichts von ihm wußten, da sie ihn nicht zur Rechten des Vaters sahen, da er noch nicht für ihren Herrn erklärt war. Und das ist nach unserer Orthodoxie falsch. Will man sagen, Gott hätte bis dahin die Engel in der Unwissenheit von den Geheimnissen seiner Dreyeinigkeit gelassen: so würden eine Menge abgeschmackte und unverdauliche Dinge daraus folgen. Die wahre Entschuldigung Miltons ist diese, daß er nothwendig diesen Fehler begehen mußte, daß dieser Fehler auf keine Weise auszuweichen ist, wenn er das nach einer uns verständlichen Zeitfolge erzählen will, was in keiner solchen Zeitfolge geschehen ist. Soll die Ursache des Falls der bösen Engel ihre Beneidung der höhern Würde des Sohns seyn, so muß man sich vorstellen, daß diese Beneidung eben so von Ewigkeit erfolgt, als die Geburt des Soh-

nes ꝛc. Allein ich denke überhaupt, daß Milton eine bessere Ursache hätte erdenken sollen, als diese, welche nicht in der Schrift, sondern nur bloß in den Vorstellungen einiger Kirchenväter gegründet ist.

6.

Ueber eine Stelle aus Winkelmanns Geschichte der Künste, den Zenodorus betreffend.

»Plinius,« sagt Herr Winkelmann S. 396, berichtet, »daß man unter dem Nero nicht mehr verstan»den in Erz zu gießen, und er beruft sich auf die »kolossalische Statue dieses Kaisers vom Zeno»dorus, dem es bey aller seiner Kunst in dieser »Arbeit nicht gelingen wollen. Es ist aber hier»aus, wie Donati und Nardini wollen, »nicht zu schließen, daß diese Statue von Marmor »gewesen.«

Es ist gewiß, daß Donati und Nardini die Stelle des Plinius, auf die es hier ankömmt, nicht verstanden und eine Unwahrheit daraus geschlossen haben. Aber auch Herr Winkelmann muß sie mit der gehörigen Aufmerksamkeit nicht erwogen haben, oder er hätte sich anders ausgedrückt. Es soll dem Zenodorus mit dieser Statue nicht geglückt seyn? Wo sagt dieses Plinius? Er rühmt vielmehr von ihm, daß er in seiner Kunst keinem Alten nachzusetzen gewesen, daß sein Werk eine ungemeine Aehnlichkeit gehabt, daß er schon

vorher seine Geschicklichkeit durch Gießung eines kolossalischen Merkurs bewährt. Und die Bewetteiferung der folgenden Kaiser, dem Nero keinen Antheil der Ehre an dessen Statue zu lassen, sie der Sonne zu weihen, den Neronischen Kopf mit Köpfen ihrer Bildung zu vertauschen, sie mit unermeßlicher Mühe von ihrem Ort wegbringen, und anderswo aufrichten zu lassen: Was kann man anders daraus schließen, als daß es ein Werk von ganz besonderm Werthe gewesen seyn müsse? Plinius sagt zwar: Ea statua indicavit interisse fundendi aeris scientiam. Allein diese Worte sind es eben, die man mißdeutet. Man findet darin den Verlust der Kunst in Metall zu gießen, da nichts darin liegt als der Verlust der Kunst, diesem Metalle eine gewisse Mischung (temperaturam aeris) zu geben, welche man in den alten Kunstwerken dieser Art zu sehen glaubte. Es fehlte dem Zenodorus an einem chymischen Geheimnisse; nicht an der plastischen Geschicklichkeit. Und zwar bestand dieses chymische Geheimniß darin, daß die Alten das Kupfer, aus welchem sie ihre Bildsäulen gossen, mit Gold und Silber sollen gemischt haben: quondam aes confusum, auro argentoque miscebatur *). Dieses Geheimniß war verloren gegangen, und zur Mischung des Kupfers, der sich die damahligen Künstler bedienten, kam nichts als Bley, wie Plinius selbst diese Mischung deutlich erzählt **). Nunmehr lese man die obige Stelle ganz: Ea statua indicavit interisse fundendi aeris scientiam, cum et

*) Plin. Lib. XXXIV. sect. 3. edit. Hard.
**) l. c. sect. 20.

Nero largiri aurum argentumque paratus esset et Zenodorus scientia fingendi caelandique nulli veterum postponeretur *). Umsonst wollte der verschwenderische Nero Silber und Gold dazu geben; der Künstler konnte es nicht brauchen; er verstand nur eine weit geringere Temperatur: aber der geringere Werth des Metalles, worin er arbeitete, hat keinen Einfluß auf seine Kunst; in dieser wich er keinem Alten; Plinius sagt es; Plinius hatte sein Werk; ihm müssen wir glauben.

»Der schöne Seneca in Erz,« sagt Herr Winkelmann in einer neuern Schrift **), »den man kürzlich im Herkulanum entdeckt, könnte allein ein Zeugniß wider den Plinius geben, welcher vorgibt, daß man unter dem Nero nicht mehr verstanden habe, in Erz zu gießen.« — Wem können wir wegen der Schönheit dieses Werkes sicherer trauen als ihm? Aber, wie ich gezeigt habe, er streitet mit einem Schatten, Plinius sagt das nicht, was er ihn sagen läßt. Ich weiß den Ort zwar wohl, auf den sich Herr Winkelmann noch berufen könnte; wo nähmlich Plinius von der kostbaren Mischung des alten Erzes redet und hinzusetzt, et tamen ars pretiosior erat: nunc incertum est, pejor haec sit, an materia. Aber er spricht vergleichungsweise, und man muß ihn von den meisten, nicht von allen Werken seiner Zeit verstehen; weil er selbst dem Zenodorus ein besseres Zeugniß ertheilt

*) l. c. sect. 18.

**) Nachrichten von den neuesten Herkulanischen Entdeckungen, S. 35.

und der Meister des erwähnten Seneca gleichfalls ein besseres verdient.

7.

Ueber einige Stellen aus dem Montfaucon. Montfaucon, Antiquité expliquée, première Partie, seconde Édit. de Paris 1722.

S. 50.

Montfaucon hält einen Kopf mit einem Barte und weit geöffnetem Munde, den er in seinem eigenen Cabinette gehabt, für einen Jupiter, qui rend des oracles. Höchst abgeschmackt! Der Kopf ist offenbar eine Larve. Die weite Oeffnung des Mundes für einen redenden Gott würde nichts weniger als nach dem alten Geschmack seyn.

S. 52.

Auf dem geschnittenen Stein aus dem Maffei n. 5. Tab. XIX., welcher die Entführung der Europa vorstellt, läßt der Künstler den Stier nicht schwimmen, sondern auf der Fläche des Wassers, wie auf dem Eise laufen. So schön dieses Bild in der Poesie ist, wo man sich die äußerste Geschwindigkeit dazu denken kann; so anstößig ist es auf einem Kunstwerke, weil der Begriff, den die materielle Kunst von der Geschwindigkeit geben kann,

nur sehr schwach, die Schwere des Stiers dagegen zu sichtlich ist.

S. 64.

Die Tuccia Vestalis mit dem Siebe, eine kleine Statue beym Montfaucon Tab. XXVIII. 1. hat keinen Schleyer; auch nicht einmahl infulam; sie ist in ihren freyen natürlichen Haaren; ein Beweis, daß die Alten auch das Costüme der Schönheit nachsetzten.

S. 76.

Der Minotaurus war nach der Fabel ein ordentlicher Mensch, nur mit einem Ochsenkopfe. Doch man wird wenig alte Monumente finden, wo er so abgebildet ist. Die Figur ist nicht schön; aber die Künstler machten eine Art von Centaurus daraus, welches zwar eine schönere, aber eine weit abgeschmacktere Figur ist, indem sie nunmehr zwey Bäuche, zwey Werkstätten der animalischeu Oekonomie hat, welches eine offenbare Absurdität ist.

S. 96.

Von dem Hinken des Vulkan; in den noch übrigen Bildsäulen des Montfaucon, erscheint er hinkend. Die alten Künstler indeß, die ihn hinkend machten, thaten es ohne Nachtheil der Schönheit. Cicero de natura Deorum 1. sagt: Athenis laudamus Vulcanum, quem fecit Alcamenes, in quo stante atque vestito apparet claudicatio non deformis.

S. 125.

Montfaucon hält die Figuren, die beym Stosch für Diomedes gelten, für Bellinorios, welches mir sehr wahrscheinlich ist. Doch gibt er S. 145.

Tab. LXXXVI. 1. eine dergleichen Figur selbst für einen Diomedes aus.

S. 194.

Montfaucon bringt einen geschnittenen Stein bey, auf dem ein Herkules mit der Keule und die auf den Rücken geworfene Löwenhaut mit der Umschrift Anteros. Er nimmt Anteros für Gegenliebe. Un autre image d'Anteros est si extraordinaire, qu'on ne la prendroit jamais pour telle, si l'inscription Anteros n'en faisoit foi. Cette image ressemble parfaitement à un Hercule barbu, qui porte la massue sur l'epaule. La peau de bête, qui pend derriere, paroît d'être non pas d'un Lion, comme on la voit dans Hercule, mais d'un sanglier. La petitesse de la pierre, qui est une cornaline, certainement antique, ne permet pas de la bien distinguer. Cette figure est si eloignée de l'idée qu'on a ordinairement d'Anteros, que plusieurs aimeroient mieux croire, que c'est le nom d'ouvrier et que la figure representée est un Hercule. Und so ist es auch; denn Stosch führt einen andern geschnittenen Stein mit diesem Worte an.

S. 221.

Der Nahme des Glycon findet sich auch auf einem Basrelief bey Boissard, woraus es Montfaucon, Pl. CXXXV. anführt. Es stellt den Herkules mit der Keule vor, an der sich ein Cupido hält, und hinter der er vor einem vorstehenden Adler mit dem Blitze in den Klauen Schutz suchet. ΘΕΩΙΑΛΕΞΙΚΑΚΩΙ ΓΛΥΚΩΝ.

Die Büste des Bacchus Pl. CXLVIII. aus Begers Brandenb. Cabinette öffnet den Mund, daß

die unterste Reihe Zähne zu sehen, um die Trunkenheit auszudrücken.

Auch eine größere Oeffnung haben die Bacchantinnen, als die No. 4. Pl. CLXI.

Desgleichen die lachenden Frauen aus dem Beger Pl. CLXXIII.

S. 293.

Die kleine Statue mit einem Fuße auf einer Kugel, in der einen Hand einen zerbrochenen Degen, die Montfaucon für die Göttinn Rom ausgibt, ist vielleicht ein Sphäromachus.

S. 359.

Was Tab. CCXII. Maffei für den Pudicilium ausgibt, scheint mir Ariadne zu seyn. Die andern beyden Figuren scheinen Bacchus und einer von seinem Gefolge zu seyn, welcher letztere den Gott abziehen will, bey der Ariadne länger zu verweilen; so wie auf dem geschnittenen Stein aus dem königlichen Cabinette Tab. CL. 1.

8.

Ueber eine Stelle aus dem Potter.

Clemens Alexandrinus, wenn er von den Bildsäulen der heidnischen Götter und ihren charakteristischen Kennzeichen spricht, (Cohort. ad Gentes p. 50. Edit. Potteri) sagt unter andern, daß, so wie Vulkan aus den Werkzeugen seiner Kunst, Neptun aus dem Dreyzack, Ceres ἀπο της συμφορας

erkannt werden müsse. Dieses gibt Potter, in seiner neuen Uebersetzung desjenigen Stückes, worin es sich befindet, durch calamitatis descriptione. Was heißt das? Was ist das für eine Landplage, woraus Ceres zu erkennen sey? Es müßte die Unfruchtbarkeit seyn. Aber wie kann die Unfruchtbarkeit an einer Statue so deutlich angedeutet werden, daß sie zu einem Kennzeichen der Göttinn werden kann? Potter hat ein unverständliches Wort eben so unverständlich übersetzt. Denn es ist wirklich nicht einzusehen, was Clemens mit seiner συμφορα, will. Es wäre denn, daß συμφορα, als ein vocabulum μεσον, eben sowohl die Fruchtbarkeit als Unfruchtbarkeit bedeuten könne, und daß er also das Bezeichnete für das Zeichen, die Fruchtbarkeit für die Kornähren, mit welchen Ceres gebildet wird, gesetzt hätte. Oder συμφορα, da es auch für συμβολη gebraucht wird, und überhaupt etwas Zusammengebrachtes anzeigt, müßte den Strauß von verschiedenen Kornähren und Mohnkopfen, den ihr der Künstler in die Hand zu geben pflegt, bedeuten können, wovon sich aber schwerlich eine ähnliche Stelle dürfte anführen lassen. Hat keine von beyden Vermuthungen Statt, so bleibt nichts übrig, als das συμφορα, für verfälscht zu halten; oder vielleicht hat man σιτοφοριας, oder wenn man von dem Zuge der Buchstaben noch weiter abgehen darf, λικνοφοριας oder καυηφοριας dafür zu lesen. Denn der Korb, λικνον, καυης, war allerdings das Zeichen der Ceres; selbst ihr Kopfputz war öfters ein kleiner Korb, wie Spanheim (ad Callimachi Hymn. in Cerer. p. 335. Edit. Ern.) aus Münzen zeigt. Beym Montfaucon soll die eine Ceres aus den

Handzeichnungen des Le Brun Tab. XLIII. 4. vermuthlich einen dergleichen Korb auf dem Kopf haben. Weil er aber ohne Zweifel nicht deutlich genug gezeichnet war, so wußte Montfaucon selbst nicht, was er daraus machen sollte; Quarta galerum singularem capite gestat; la quatrième a un bonnet extraordinaire. Und in dem Deutschen Montfaucon ist aus diesem galero gar ein sonderbarer Helm geworden. Ob das, was neben der Ceres aus dem Boissard (Tab. XLII. 2.) steht, eben ein Bienenkorb ist, wofür es Montfaucon ausgibt, weiß ich nicht; es kann der bloße Korb seyn, der bey feyerlichen Aufzügen der Göttinn vorgetragen wurde: (Callimachus in Cerer. v. 1. 3.) denn ich finde nicht, daß der Ceres die Erfindung der Bienenzucht, so wie des Ackerbaues zugeschrieben werde.

9.

Von einem perspectivischen Gleichnisse des Homer.

Eines von den perspectivischen Gleichnissen ist das, wo Homer *), den Schild des Achilles, oder vielmehr dessen Glanz mit dem Glanze eines Feuers, das von einsamen Bergen in Sturm be-

*) Iliad. T. v. 337. u. f.

hafteten Seefahrern leuchtet, vergleicht. Doch sind hier mehr die Oerter, als die Zeitfolgen hinter einander gestellt.

— αὐταρ ἐπειτα σακος μεγα τε, ςιβαρον τε,
Ειλετο, του δ'ἀπανευθε σελας γενετ', ἠυτε μηνης.
Ὡς δ'οτ' ἀν ἐκ ποντοιο σελας ναυτῃσι φανῃ
Καιομενοιο πυρος. το δε καιεται ὑψοθ' ὀρεσφι,
Σταθμῳ ἐν οἰοπολῳ, τους δε οὐκ ἐθελοντας ἀελλαι
Ποντον ἐπ' ἰχθυοεντα φιλων ἀπανευθε φερουσιν.

Der Glanz des Schildes, der Vorgrund; der Glanz, den die Schiffer erblicken, der zweyte; das Feuer auf den Bergen, welches diesen Glanz verursacht, der dritte; die Freunde, von welchen sie fern auf dem Meere herumgetrieben werden, der vierte.

10.

Einzelne Gedanken zur Fortsetzung meines Laokoons.

Ich behaupte, daß nur das die Bestimmung einer Kunst seyn kann, wozu sie einzig und allein geschickt ist, und nicht das, was andere Künste eben so gut, wo nicht besser können als sie. Ich finde bey dem Plutarch ein Gleichniß, das dieses sehr wohl erläutert. Wer, sagt er (de Audit. p. 43.

Edit. Xyl.) mit dem Schlüssel Holz spellen und mit der Axt Thüren öffnen will, verdirbt nicht sowohl beyde Werkzeuge, als daß er sich selbst des Nutzens beyder Werkzeuge beraubt.

Der Kunstrichter muß nicht bloß das Vermögen, er muß vornehmlich die Bestimmung der Kunst vor Augen haben. Nicht alles, was die Kunst vermag, soll sie vermögen. Nur daher, weil wir diesen Grundsatz vergessen, sind unsere Künste weitläuftiger und schwerer, aber auch von desto wenigerer Wirkung geworden.

Nach dem Petit mußte nothwendig das Kunstwerk später seyn, als die Beschreibung Virgils: denn er will, daß die ganze Episode des Laokoon eine Erfindung des Virgil sey. (Miscell. observ. Lib. IV. cap. XIII. p. 294.) Tametsi Servius revera hoc Laocoonti accidisse ex Euphorione refert: quod piaculum contraxisset coeundo cum uxore ante simulacrum numinis, verosimilius tamen est, a Marone hoc totum fuisse inventum, ac pro machina inductum, qua dignum vindice nodum explicaret, quomodo videlicet ausi sint Trojani tam enormem et concavam simulacri compagem transferre in urbem etc. Allein diese Meynung des Petit ist leicht zu widerlegen; indem der Spuren der nähmlichen Geschichte des Laokoon bey früheren und zwar Griechischen Scribenten, eben so viele als klare und deutliche sind.

11.

Ueber Gerards Meinung, daß die Mahlerey auch das Erhabene ausdrücken könne, welches mit der Größe der Dimensionen verbunden ist.

Gerard *) glaubt, wider meine Meinung, daß die Mahlerey auch das Erhabene ausdrücken könne, welches mit der Größe der Dimensionen verbunden ist. Denn, sagt er, ob sie gleich diese Dimensionen nicht selbst beybehalten kann, so läßt sie ihnen doch ihre comparative Größe, und diese ist hinlänglich, das Erhabene hervorzubringen. — Er irrt sich: diese ist hinlänglich, um nur zu erkennen zu geben, daß dergleichen comparative große Gegenstände in der Natur erhaben seyn müssen; aber nicht vermögend, die Empfindung selbst hervorzubringen, die sie in der Natur erwecken würden. Ein großer majestätischer Tempel, den ich unmöglich mit einem Blicke übersehen kann, wird eben dadurch erhaben, daß ich meinen Blick darauf herumreisen lassen kann, daß ich überall, wo ich damit stille stehe, ähnliche Theile von der nähmlichen Größe, Festigkeit und Einfalt bemerke. Aber eben dieser Tempel, auf den kleinen Raum einer Kupferplatte gebracht, hört auf erhaben zu seyn, das ist, meine Bewunderung zu erregen, eben deswegen, weil ich ihn auf einmahl übersehen kann. Wenn ich mir ihn schon nach allen

*) On Taste. London 1759. S. 24.

den gehörigen Dimensionen ausgeführt denke, so empfinde ich nur, daß ich mich alsdann verwundern würde, ihn so ausgeführt zu sehen, aber noch verwundere ich mich nicht. Zwar kann ich mich über seine Figur, über seine edle Einfalt verwundern; aber dieses ist eine Verwunderung, welche aus dem Anschauen der Geschicklichkeit des Künstlers, nicht aber aus dem Anschauen der Dimensionen entstehet.

S. Hagedorn S. 335. Von dem Erhabenen der Landschaften. Was er von dem Carnieße anführt, scheint nichts zu seyn und gerade gegen den Werth der Landschaften. Eben weil mehr Mechanisches dabey ist, könnte er mehr davon schreiben.

Aber in den menschlichen Figuren kann der Künstler eine Art der Erhabenheit erreichen, wenn er gewisse Glieder über die Proportion vergrößert. S. was Hagedorn von dem Apollo von Belvedere sagt und Gerard S. 147.

12.

Einige Bemerkungen aus den Observations sur l'Italie Tom. 11. und Richardson's Traitè de la Peinture Tom. 1.

An dem Tage des H. Rochus (S. 30.) haben die Mahler zu Venedig die öffentliche Aussetzung ihrer Gemählde, dans la Scuola di S. Roch.

Cette Scuola, l'une des premières de Venise, est remplie de sujets du N. T. de la main de Tintoret, de la plus grande force de ce Maître. Je suis singulièrement frappé de celui qui represente l'Annonciation. Le mur, qui ferme la chambre de la Vierge du coté de la campagne, s'ecroule et l'ange entre de plein vol par la brèche.

Dieser Einfall ist vortrefflich. Da der Mahler das geistige Wesen des Engels nicht ausdrücken konnte, welches alle Körper, ohne sie zu zerstören, durchdringen kann, so drückt er seine Macht aus. Am Ende erweckt es auch die nähmliche Idee, daß nähmlich ein solches Wesen von nichts ausgeschlossen, von nichts abgehalten wird; es mag nun durch seine Geistigkeit oder durch seine Macht seyn.

Plinius lib. 35. cap. 37. vom Arellius: Flagitio insigne corrupit artem, Deas pingens ut Dilectarum imagines. Er portraitirte sie, anstatt sie nach dem Ideale zu mahlen. Das Nähmliche haben verschiedene neuere Mahler mit der H. Jungfrau gethan, z. E. Carl Maratti, welcher das Vorbild dazu von seiner Frau nahm.

Es hat sogar große Mahler gegeben *), welche in ein einziges Gemählde die ganze Folge einer Geschichte zu bringen gesucht haben. Wie z. E. Titian selbst, die ganze Geschichte des verlornen Soh-

*) Richardson, Traité de la Peinture. Tom. I. S. 43.

nes, von der Verlassung seines väterlichen Hauses bis zu seinem Elende. Richardson sagt, diese Ungereimtheit sey dem Fehler gleich, welchen schlechte dramatische Dichter begehen, wenn sie die Einheit der Zeit übertreten, und ein einziges Stück ganze Jahre dauern lassen.

Allein der Fehler des Mahlers ist unendlich ungereimter, als der Fehler des Dichters: denn

1) hat der Mahler die Mittel nicht, welche der Dichter hat, unserer Einbildungskraft, in Ansehung der beleidigten Einheit der Zeit und des Orts, zu Hülfe zu kommen. Das Mittel der Perspective ist dazu nicht hinreichend.

2) Der Fehler des Dichters behält noch immer eine große Proportion mit der Wahrheit. Wenn wir in dem ersten Acte in Rom und in dem zweyten in Aegypten sind, so sind wir doch in diesen beyden Orten nur nach und nach: Wenn der Held im ersten Acte heirathet, und im zweyten schon erwachsene Kinder hat, so bleibt doch noch immer zwischen beyden eine Zwischenzeit; anstatt daß bey dem Mahler nothwendig alle verschiedene Orte in einen Ort, und alle verschiedene Zeiten in einen Zeitpunct zusammen fließen, weil wir alles in ihm auf einmahl übersehen.

3) Welches das vornehmste ist: weil in dem Gemählde die Einheit des Helden verloren geht. Denn da ich alles auf einmahl darin übersehe, so sehe ich den Helden zugleich mehr, wie einmahl, welches einen höchst unnatürlichen Eindruck macht.

Raphael *) hat in einem von seinen Gemählden im Vatican, welches die wunderbare Befreyung des H. Petrus aus dem Gefängnisse vorstellet, ein dreyfaches Licht angebracht. Das eine ist der Ausfluß von dem Engel, das zweyte die Wirkung einer Fackel, und das dritte der Schein des Mondes. Diese drey Lichte haben jedes seine ihnen eigenthümlich zukommenden Scheine und Wiederscheine und machen zusammen einen wunderbaren Effect.

Diese Schönheit ist vermuthlich eine von denen, auf die Raphael von ungefähr gekommen ist. Als eine solche verdient sie alles Lob. Seine vornehmste Absicht war sie wohl nicht; und sie wird auch daher weder die erste noch die einzige Schönheit in seinem Stücke seyn.

Exempel **), daß selbst Raphael und Hannibal Caraccio der Schrift in ihren Gemählden nicht ganz entbehren können. Zum Beweise, wie sehr sich die Mahlerey vor allen Zusammensetzungen, die sie nicht durch sich selbst verständlich machen kann, zu hüthen habe. Indeß ist es ohne Zweifel immer ein sehr großer Unterschied, wenn Raphael schreibt, und wenn es ein anderer thut. Ohne die Schrift wird man zwar die eigentliche Geschichte Raphaels nicht verstehen, aber sein Gemählde wird doch noch immer als Gemählde eine vortreffliche Wirkung thun; anstatt daß die meisten andern Geschichtmahler bloß das Verdienst haben, die Geschichte ausgedrückt zu haben.

---

*) S. 37. **). S. 89.

Ich kann in der Notte del Correggio, in welchem sich alles Licht von dem gebornen Heiland ausbreitet, nicht mit Richardson *) einerley Meinung seyn, daß der Mahler deswegen den vollen Mond hätte weglassen sollen, weil er nicht leuchtet. Eben dieses Nichtleuchten ist hier ein sinnreicher Gedanke des Mahlers, der sich darauf gründet, daß das große Licht das kleine verdunkeln müsse. Dieser Gedanke ist mehr werth, als der kleine Anstoß, den das Auge dabey hat, welcher Anstoß noch dazu uns eben auf die Sache aufmerksam macht.

Was Richardson S. 120. u. f. von der Vortrefflichkeit der Handzeichnungen sagt, ist sehr dienlich, den Werth der Coloristen zu bestimmen. Wenn es wahr ist, daß der Künstler, wenn ihn die Schwierigkeiten der Färbung nicht zerstreuen, mit aller Freyheit der Gedanken, gerade auf seinen Zweck gehen kann; wenn es wahr ist, daß man in den Zeichnungen der besten Mahler einen Geist, ein Leben, eine Freyheit, eine Zärtlichkeit findet, die man in ihren Mahlereyen vermißt; wenn es wahr ist, daß die Feder und der Stift Dinge machen können, welche dem Pinsel zu machen unmöglich sind; wenn es wahr ist, daß der Pinsel mit einem einzigen liquido Dinge ausführen kann, die der, welcher mehrere Farben, besonders in Oehl, zu menagiren hat, nicht erreichen kann: So frage ich, ob wohl das bewundernswürdigste Colorit uns für allen diesen Verlust schadlos halten kann? Ja, ich möchte

*) S. 97.

fragen, ob es nicht zu wünschen wäre, die Kunst mit Oehlfarben zu mahlen, möchte gar nicht seyn erfunden worden?

Ist es wohl wahrscheinlich, daß die Hoffnung, welche Richardson *) äußert, dürfte erfüllt werden: daß ein Mahler aufstehen werde, welcher den Raphael überträfe, indem er den Contour der Alten mit dem besten Colorit der Neuern verbände? Es ist wahr', ich sehe keine Unmöglicheit, warum sich diese beyden Stücke nicht sollten verbinden lassen, und warum eines das andere ausschließen müßte. Es ist aber eine andere Frage, ob ein menschliches Alter, ein menschlicher Fleiß hinreichend sind, diese Verbindung zur Vollkommenheit zu bringen. Was von den Handzeichnungen angemerkt worden, scheint diese Frage zu verneinen. Ist sie aber nicht anders zu verneinen; wird jeder Meister, je weiter er es in dem einen Theil gebracht hat, desto weiter n dem andern nothwendig zurückbleiben: so fragt sich nur noch, in welchem wir ihn vortrefflicher zu seyn wünschen werden? Wegen Vortrefflichkeit der Zeichnungen kömmt S. 26. Sur l'art de critiques en fait de Peinture noch eine schöne Stelle vor.

*) S. 212.

Ende.

STADTBIBLIOTHEK
* AUGSBURG *

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Lessing, Gotthold Ephraim,

Laokoon oder über die Gränzen der Mahlerey und Poesie

Bd.: 2

Wien 1826

Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek -- Enc 124 -4,2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11245314-0